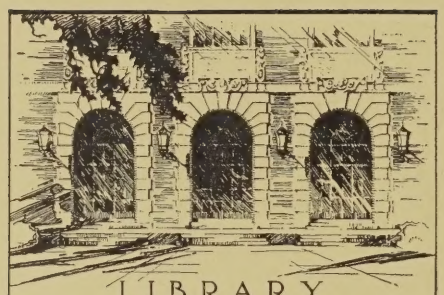
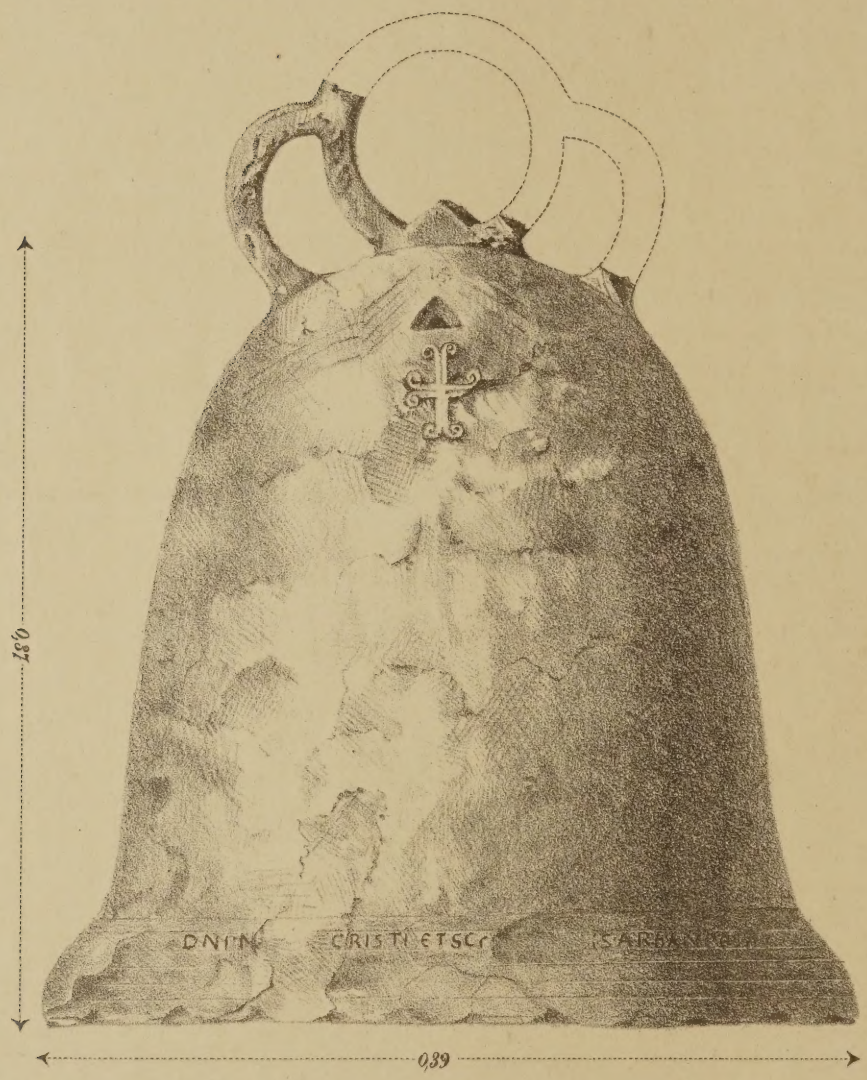


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

705
REVC
1890

Revue de l'Art chrétien.



Cloche dédicatoire du VIII ou du IX siècle trouvée à Canino

705
REVC
1890

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

33me Année. — 4e Série.

Tome VIII/ (XLe de la collection).

1re livraison. — Janvier 1890.

Cloche, avec inscription dédicatoire, du VIIIe ou du IXe siècle, trouvée à Canino.

DES fouilles faites aux environs de Canino, terre bien connue de la province de Viterbe, viennent de mettre au jour une antique cloche de bronze, ornée de deux croix en relief et, sur son bord inférieur, d'une inscription, la plus ancienne, à mon avis, de toutes celles de ce genre que l'on connaisse aujourd'hui. M. le chevalier Boniface Falcioni de Viterbe, qui en fit l'acquisition, m'a courtoisement invité à décrire et à expliquer ce curieux objet, et, dans ce but, il m'a envoyé la cloche elle-même, afin que j'eusse toute facilité de l'examiner et d'en prendre le dessin. Je ne saurais mieux remercier le chevalier Falcioni qu'en essayant de mettre en lumière la valeur de ce monument unique.

Je ne répéterai pas à cette occasion ce qu'on lit dans les livres spéciaux et dans les manuels d'antiquités ecclésiastiques sur l'origine, l'usage et les autres particularités de la cloche. Le docteur Henri Otte (1) et Rohault de Fleury (2), qui ont les derniers traité ce sujet *ex professo*, et les auteurs cités par eux disent tout ce qu'on peut désirer savoir à cet égard.

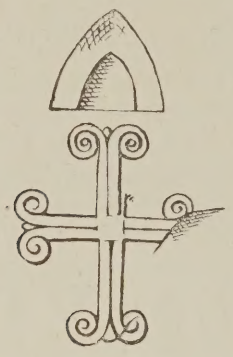
La cloche récemment découverte à Canino rappelle beaucoup par sa forme celle qui est dessinée dans un manuscrit de la bibliothèque de Boulogne, attribué au IXe siècle (3). Des deux côtés elle porte à son sommet, près du triple anneau, une ouverture triangulaire dont Théophile le Moine, écrivain du XIe siècle, donne l'explication dans sa

1. Otte (*Glockenkunde* 2me édit., Leipzig 1884, pp. 1-6) donne la bibliographie, incomplète il est vrai, de cette question. Cf. Cancellieri, *Le due nuove campane di Campidoglio*, Roma, 1806. Signalons aussi une *Notice historique sur les cloches*, Mirecourt, 1882, court aperçu historique, juridique et technique, dû à M. Farnier, fondeur de cloches à Robecourt dans les Vosges.

2. Rohault de Fleury, *La Messe*, t. VI, 1888, pp. 145-164.

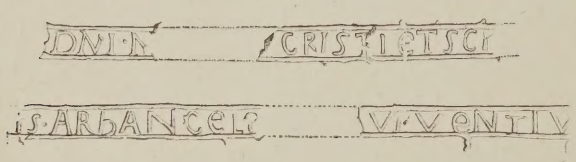
3. Rohault de Fleury, l. c., pl. CDXCIX, p. 155.

Schedula diversarum artium (1), c. 85 : « *Foramina triangula juxta collum ut melius tinniat formabis.* » Au-dessus de ces trous sont gravées des lignes qui paraissent vouloir représenter le toit d'une église à trois nefs ; sous chacun des deux trous est figurée, en relief obtenu dans la fonte même de la cloche, une croix aux branches égales termi-



nées par des enroulements en volutes, toute semblable à celles des bas-reliefs de certains monuments du VIIIe et du IXe siècle (2).

Sur la bordure inférieure de la cloche sont disposées les lettres de l'inscription,



qu'après un examen attentif je crois devoir lire et suppléer comme suit : *In honorem DNI. Nri. Jesu CHRISTI ET SCI. MihaelIS. ARHANGELI (offert ?) VIVENTIVs* ... Les lettres sont en caractères antiques, l'*E* et l'*H* ont la forme de l'onciale. Dans le manuscrit 3321 du Vatican, contenant le glossaire d'Isidore d'Ispala, entièrement écrit en onciales du VIIe siècle environ, on lit f. 1' : ✠ STEPHANVS ARHIPBR BIBAT DE.

1. Éditée pour la première fois à Paris par le comte de l'Escalopier, en 1843, rééditée par Ilg, à Vienne, en 1873.

2. V. Cattanco, *L'architettura in Italia dal secolo VI al mille*, Venise, 1889.

C'est exactement l'orthographe et la paléographie de l'inscription de la cloche dans laquelle on a écrit ARHANGELI et non *archangeli*, comme dans le manuscrit cité ARHIPBR, et non *archipresbyter*. Au reste cette particularité me semble devoir fournir une indication plutôt géographique que chronologique. Canino est en Toscane, où de tout temps on a accentué l'aspiration, et où l'on prononce maintenant encore *Mihele arhangelo*. Laissant donc de côté cet idiotisme de la prononciation toscane, la forme des lettres d'accord avec la simplicité de la formule épigraphique, me porte à croire que l'inscription de la cloche est du VIIIe ou du IXe siècle, et qu'elle pourrait même être du VIIe siècle. Personne ne nie qu'il n'y ait eu des cloches dès cette époque, car on a sur ce point des témoignages aussi clairs que certains d'anciens auteurs (1). Mais ni dans les musées, ni dans les églises on n'avait aucun spécimen de cloches épigraphiques, c'est-à-dire munies d'inscriptions, remontant à une si haute antiquité (2).

D'après Otte, les plus anciens exemples d'inscriptions sur des cloches seraient du XIIe siècle. Rohault de Fleury cite une cloche de Cordoue en Espagne, donnée par l'abbé Sanson et dont l'épigraphe daterait, selon lui, de 875. Mais son collègue Huebner, qui examina l'objet lui-même au musée de Cordoue et en publia un fac-simile exact, lit avec raison la date de l'ère espagnole 963, de l'ère vulgaire 925 ; elle est donc du Xe siècle.

On aurait dû citer aussi cette épigraphe métrique d'une cloche du IXe siècle.

1. Kraus cite (*Realencykl. I*, p. 622) des cloches sans inscriptions, du IXe, du VIIIe et peut-être même du VIIe siècle. Je ne parle pas des petites cloches portatives et des sonnettes celtes pour lesquelles on peut consulter Rohault de Fleury, l. c.

2. *Insc. Hisp. Christ.*, p. 73, n° 221 : cf. Traube, *Poetæ lat. ævi Carolini*, III, p. 143. S'il est vrai que l'abbé Sanson, poète, mourut au IXe siècle, celui qui fit faire la cloche est un autre Sanson.

HARBERTI IMPERIO CAMPANA AB ARTE PATERNI
NEC MUSIS DOCTA EN CANTUS MODULABOR AMOENOS
NOCTE DIEQUE VIGIL DEPROMAM CARMINA CRISTO (1).

Cette cloche, qui était de l'année 835, est détruite de temps immémorial ; et la cloche de Canino me semble la plus ancienne de toutes celles qui sont parvenues jusqu'à nous portant une inscription.

La dédicace à l'archange Michel n'a rien dont on puisse s'étonner. Il est notoire en effet que, dès le Ve siècle, le culte de cet archange s'était répandu dans l'Italie centrale et à Rome (2); on sait d'autre part que les tours à cloches ou campaniles étaient placées spécialement sous la protection de saint Michel (3). Les *Gesta abbatum Fontanellensium* font mention d'une cloche fondue à l'abbaye de Fontenelle en France au temps de l'abbé Teulsinde (734-738) pour une petite basilique de saint Michel. Mais il y est dit expressément que l'usage commun des églises était d'avoir leur cloche dans une tour, — ce n'était donc pas spécial aux églises dédiées à saint Michel, — *campanam in turricula collocandam, ut moris est ecclesiarum, opifici in hac arte erudito (præpositus) facere præcepit* (4). Le nom du donateur de la cloche de Canino, *Viventius*, est très porté dans la province de Viterbe, et en particulier dans la région qui s'étend entre Bieda et Canino, par dévotion à saint Viventius, évêque de Bieda *(Blera)*, dont le culte y a toujours été fort en honneur. Sa fête se célèbre le 11 décembre, et l'on croit qu'il a occupé le siège de Bieda vers la moitié du Ve siècle.

Nous avons à Rome des documents historiques d'une haute valeur relatifs aux cloches placées dans les tours de la basilique vaticane au VIIIe et au IXe siècle, par Étienne II, Adrien Ier et Léon IV (1) ; et j'ai assisté moi-même à la découverte d'un marbre portant une inscription qui concerne la cloche faite pour la basilique de Saint-Étienne près de la voie latine: TEMP DN SERGII TERBEASSIM ET COANGELICO IVNIORIS PAPE (2), c'est-à-dire au temps de Serge II (844, 847) et non de Serge III (3). Les trois cloches placées au Vatican par Étienne II (752-757) eurent tant de réputation qu'Amalaric, abbé et ensuite évêque de Trèves, contemporain de Charlemagne, crut qu'elles étaient les premières qu'on eût vues, au moins à Rome. On lit en effet dans son épître *Ad Hidulphum abbatem*, rééditée récemment d'après un manuscrit d'Ensielden: *ligno... ante Stephanum pontificem per omnes horas consecratas colligebantur fideles ad ecclesiam ; quem usum Illyria et omnis Græcia adhuc obser-*

1. Folcuin, *Gesta abbatum Lobiensium* (Pertz, *Monumenta Germ. hist. Script.*, IV, p. 60). Il faut donc ajouter le nom de Paterne à ceux des anciens fondeurs de cloches, cités par Otte et Farnier.

2. *Bull. di arch. crist*, 1871, p. 143.

3. Martène, *De antiquis Eccl. ritibus.*

4. Pertz, *Mon. hist. germ. script.*, II, p. 284.

1. Cancellieri s'est étendu amplement sur les tours à cloches de la basilique vaticane. *De secret. bas. Vat.*, p. 1342 et suivantes. Les cloches de la basilique, plusieurs fois renouvelées, n'ont pas gardé trace de leurs inscriptions historiques primitives dues à Étienne II et aux pontifes du IXe siècle. (Voyez Cancellieri *De tintinnabulis templi Vaticani*, l. c., p. 1993 et suiv.) Celle qui fut refondue en 1353 porte deux hexamètres empruntés à l'inscription composée par Achille, évêque de Spolète au Ve siècle, et reproduite dans la basilique vaticane antérieurement au VIIIe siècle, *Solve jubente Deo terrarum Petre catenas*, etc. (Voyez *Inscr. Christ.*, II, p. 255). Il se pourrait que ces vers eussent été inscrits sur les cloches de Saint-Pierre au Vatican dès le VIIIe ou le IXe siècle. Une de ces cloches avait l'épigraphe commune à beaucoup d'autres du VIIIe et du IXe siècle : *Mentem sanctam spontaneam*, paroles très communes de la légende de sainte Agathe de Catane. Odon de Châteauroux, cardinal-évêque de Tusculum, consacra à commenter ces mots tout un des sermons qu'il dicta de 1254 à 1269. (Pitra, *Analecta novissima*, II, p. 316-319) ; il n'y fait aucune allusion à leur inscription fréquente sur les cloches.

2. Fortunati, *Relazione degli scavi di Via Latina*, p. 18, n. 18. Duchesne, *Lib. pont.*, II, p. 47.

3. Nesbitt (*The churches of Rome*, t. XL, de l'*Archeologia*, p. 13), fait ici de TER *tertii*, il faut lire *terbeatissimi*. L'épithète *iunioris* indique qu'il s'agit du second.

vat (1). Ces paroles contiennent à tout le moins une exagération, car nous avons vu qu'avant Étienne II, c'est-à-dire de 734 à 738, il était en France fait mention d'une cloche et de son clocher *(turricula)* comme de choses en usage dans toutes les églises : *ut moris est ecclesiarum ;* et il n'est pas probable que cet usage n'ait pas été adopté à Rome antérieurement au pape Étienne.

Je crois avoir retrouvé dans un antique manuscrit l'inscription métrique de la tour à cloches d'Étienne II : on y lit au milieu d'autres épigraphes se rapportant pour la plupart à la basilique vaticane, une des épigrammes de la basilique de Saint-Martin de Tours, mais modifiée et substituant, contrairement aux lois de la mesure, *Stephanus, Stephanum* à *Martinus, Martinum* (2). Cette épigramme parle de la *Turris unde Stephanus vocat populus :* Duchesne est plutôt porté à croire que, dans cette inscription de Tours modifiée à Rome, *Stephanus* n'est point le pape Étienne, mais le premier martyr auquel étaient dédiés les deux monastères du Vatican (3). J'avais prévu cette interprétation, et indiqué pourquoi, écartant les deux monastères, je pense devoir attribuer de préférence au campanile d'Étienne II les vers de Tours modifiés. Ce campanile fut élevé devant l'atrium de la basilique dans le vestibule de l'église dédiée à la bienheureuse Vierge, et très connue ensuite, grâce à cette circonstance, sous le nom de *S. Maria in turri.* Étienne II mourut avant d'avoir achevé l'édifice, terminé plus tard et consacré par son frère et successeur Paul Ier. L'épigramme qui parle d'Étienne *prævius ad bona Christi*, appelant le peuple à la prière du haut du ciel plutôt que du haut de cette tour, est suivi de vers en l'honneur de la sainte Vierge écrits au nom *nostri Rectoris.* Cet ensemble de particularités convient à merveille à l'oratoire de *S. Maria in turri*, achevé par Paul Ier, et au fameux campanile, élevé par son frère et prédécesseur Étienne II, *prævius ad bona Christi.* — Les tours à cloches des deux monastères de Saint-Étienne au Vatican n'ont jamais été mentionnées nulle part et n'eurent rien de remarquable.

Cette inscription de la basilique de Saint-Martin de Tours, reproduite à Rome sur un campanile, et, selon toute apparence, sur le célèbre campanile d'Étienne II, m'engage à dire un mot d'une question très intéressante au point de vue de l'archéologie et de l'architecture chrétienne ; ce sera terminer dignement et utilement cet article.

L'épigraphe dont nous nous occupons est la première du recueil spécial des inscriptions de la basilique de Saint-Martin érigée à Tours par l'évêque saint Perpétue, et terminée vers l'année 470 (1). Cette épigraphe est précédée d'une note ainsi conçue : *in turri a parte orientis* (2). On a donné à ces paroles diverses interprétations fort éloignées de leur sens obvie et naturel, parce qu'on n'admettait pas qu'au Ve siècle il pût y avoir un clocher ou quelque chose d'équivalent, surtout derrière la basilique, comme l'indiqueraient les mots *a parte orientis* (3). La basilique de Tours avait son abside à l'orient et sa porte

1. Meier, *Neues Arch.*, XIII, 1887, p. 312.

2. *Inscr. christ.*, II, p. 187, et suiv. Chevalier, *Les fouilles de Saint-Martin de Tours*, p. 55 et suiv.

3. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, I, p. 231, n. 170.

1. Quicherat, *Revue arch.*, juin 1869, p. 405.

2. Ces détails se voient très nettement dans la reproduction chromolithographiée de la mosaïque de cet arc, destinée à l'ouvrage *Musaici delle chiese di Roma*, encore en préparation. En attendant, voir la planche 213 de *l'Arte cristiana* de Garrucci.

3. Voir, dans l'ouvrage cité sur les mosaïques, le texte explicatif de celle de Sainte-Sabine ; Doppert, *Ueber den Styl Niccolo Pisano's und dessen Ursprung*, München 1873, p. 87, 88 ; Kondakoff dans la *Revue arch.*, juin 1877, p. 361 et suiv.

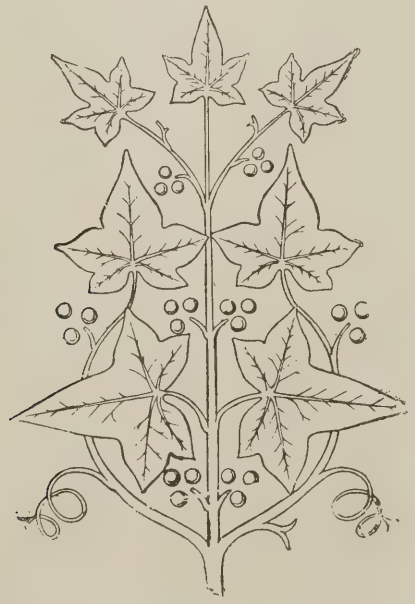
principale à l'occident. Mais le sens et le contexte de l'épigramme correspondent exactement aux termes *in turri* de la note qui précède. On y lit *Hæc tuta est turris;* et on y voit une antithèse entre la hauteur de la tour et celle du céleste séjour où est parvenu saint Martin, et d'où le saint, *prævius ad bona Christi*, appelle les peuples *unde vocat populos*. C'est une allusion évidente à l'usage liturgique de cette tour, qui est de convoquer les peuples, au nom de Martin, bienheureux dans le ciel, à participer aux divins mystères ici-bas, *ad bona Christi*.

D'ailleurs une tour de ce genre vers le milieu du Ve siècle n'est pas un si grand anachronisme que le suppose Quicherat. Dans la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie Majeure, faite sous Sixte IV (432-440), Jérusalem est représentée sous l'aspect d'une cité devenue chrétienne. De la porte de la ville pend une croix d'or, et du milieu des murs s'élance, comme principal édifice, une basilique avec son baptistère rond sur le côté, et, derrière, une tour élevée; plus loin, se dresse une autre tour à côté de la façade d'une seconde basilique (1).

Sur les portes de bois de Sainte-Sabine, que tout le monde s'accorde à attribuer au Ve siècle et qui datent probablement de l'époque même où fut construite cette église commencée sous Célestin Ier (422-432) et achevée sous Sixte III (2), le temple de Jérusalem, également représenté sous la forme d'une église chrétienne (3), porte au sommet de son fronton une grande croix ornée de pierres précieuses entre deux tours. Voilà bien la preuve certaine que, déjà dans la première moitié du Ve siècle, les basiliques sacrées étaient munies de tours, soit à leur façade, soit derrière leur abside (4). — Quant au point de savoir si le *signum* qui convoquait le peuple aux offices divins a été donné, dès cette époque, au haut des tours par le son des cloches ou autrement, je ne suis pas en mesure de le décider.

J.-B. de Rossi.

1. Garrucci, l. c., pl. 500.
2. Les auteurs qui ont traité récemment de l'architecture chrétienne, constatent dès le VIe siècle l'existence de ces tours que nous appelons tours à cloches ou campaniles.
3. *Inscr. Christ.*, l. c., p. 275.
4. Duchesne, *Liv. pont.*, I, pp. 460, 461.



De quelques inscriptions en vers.

BEAUCOUP d'inscriptions sont en vers. L'*Anthologie grecque* et l'*Anthologie latine* en sont pleines, et quelques-unes sont la fleur de leurs paniers. Le moyen âge a suivi ; seulement, ceux qui en ont imprimé ne s'en sont pas toujours aperçus.

Il est bon, il est même nécessaire de donner le texte original, de suivre la coupure des lignes, de ne pas y ajouter de ponctuation, de ne pas remplir les abréviations et de les figurer. Mais il faut aussi en donner une seconde copie, afin de l'éclaircir pour soi-même, et pour les autres ; cela force à comprendre et à faire comprendre. C'est la lecture d'un des derniers numéros de la *Revue de l'Art chrétien* qui me fait revenir sur ce qui est une des obligations et une des lois de la critique. Dans son intéressante notice des Orfèvres de Rome d'après les inscriptions, Mgr Barbier de Montault a redonné l'inscription de la fameuse *Pala d'oro* de Venise (1889, p. 378). Très justement, il en a reproduit, avec la plus grande exactitude, les vingt-huit petites lignes. Je l'avais lue autrefois sur l'original, et depuis je l'avais lue imprimée bien des fois ; mais c'est seulement après les quelques premières lignes que je me suis souvenu qu'elle était en vers. Leur coupure est d'ailleurs des plus faciles ; les vingt-huit lignes sont douze hexamètres.

L'auteur de l'article le sait aussi bien que personne, comme bien d'autres d'ailleurs, Cicognara, dans ses *Fabriche piu conspicue di Venezia*, le chanoine Giovanni Romano dans sa dissertation spéciale, *La Pala d'oro della Basilica di San Marco* (1847, in-4°), Labarte, Ongania, et tous ceux, fort nombreux, qui ont eu occasion d'en parler spécialement ou incidemment. Comme c'est cette inscription qui a été le point de départ des quelques notes qui vont suivre, la voici de nouveau ; elle est assez curieuse pour n'être pas désagréable à voir une fois de plus :

Anno milleno centeno, jungito qui(n)to,
Tu(n)c Ordelafus Faledrus in urbe ducabat,
H(ec) nova f(a)cta fuit gemis ditissima pala,
Que renovata fuit, te, Petre, ducante, Ziani,
Et procurabat tunc Angel(us) acta Faledrus
Anno milleno bis centenoq(ue) noveno.
Post, quadrageno quinto post mille trecentos
Da(n)dul(us) Andreas, pr(e)clar(us) honore, ducabat,
Nob(i)lib(us)q(ue) viris tunc procura(n)tib(us) almam
Ecclesiam Marci venera(n)da(m) jure beati
D(e) Lauredanis Marco, Frescoq(ue) Q(u)irino
Tunc vetus hec pala, gemis preciosa, novatur.

Il n'y a pas ici à en faire le commentaire ; ce ne serait qu'une répétition de ce qui a été dit et bien dit. Mais tous ceux qui l'ont vue, il y a quelques mois, dans la *Revue de l'Art chrétien*, et dont quelques-uns au moins pouvaient la voir pour la première fois, se sont-ils donné la peine de la travailler et d'en reconstituer les vers ?

Plus d'un a pu passer sans s'en apercevoir, ce qui est naturel, car le lecteur n'est pas l'éditeur, et n'a pas à se donner la peine que l'éditeur doit se donner pour lui. On rencontre même trop souvent, dans des monographies historiques et archéologiques, même dans des recueils épigraphiques, des épitaphes ou des inscriptions qui sont en vers sans qu'on le dise. L'eût-on vu, il faut aussi le faire voir, d'abord pour ne pas pouvoir être accusé de ne s'en pas être aperçu, et ensuite dans l'intérêt du lecteur. Il serait trop long de rechercher et de réunir celles pour lesquelles je l'ai constaté, sans le noter;

le hasard de quelques livres, rencontrés dans une bibliothèque de campagne, m'en a fait reconnaître quelques-unes. Ce n'est pas un travail, mais un dépouillement partiel et des notes de hasard à un point de vue restreint. Il n'y a pas à parler des monuments eux-mêmes ; il suffit de montrer que ce qu'on a imprimé comme de la prose est parfois, sinon de la poésie, au moins des vers. Ailleurs il en est qui ont été imprimés en vers, et je ne veux pas dire que ceux-là qui ne l'ont pas dit ne s'en soient pas aperçu, mais il n'était peut-être pas inutile d'en réunir quelques exemples ; on pourrait en ajouter un si grand nombre que cela deviendrait fastidieux. Il suffit de quelques-uns pour montrer que, si c'est une petite question, il faut toujours s'en préoccuper.

Inscriptions latines.

COUVERTURE d'Évangéliaire ; Bibliothèque de l'Université de Liége. (Liége, 1881, *Orfèvrerie*, nº 108 ; Bruxelles, 1888, nº 147.) Plaque d'ivoire. En haut, le Christ assis, entouré des symboles des quatre Évangélistes ; dans la bande inférieure l'Évêque de Liége, Notker (972-1008) s'agenouille devant un autel :

En ego, Notkerus, peccati pondere pressus,
Ad te flecto genu, qui terres omnia nutu.

— La couverture d'Évangéliaire d'Hugues d'Oignies. Les Sœurs de Notre-Dame à Namur. (Liége, *Orfèvrerie*, nº 110 ; Bruxelles, nº 109.) L'inscription du bord, dont le commencement est en prose, se termine par un distique élégiaque en vers léonins :

✠ *Liber scriptus intus et foris. Hugo scripsit, intus questu, foris manu* ✠ *Orate pro eo.*

✠ Ore canunt alii ; Christum canit arte fabrili
Hugo, sui questu scripta laboris arans.

M. Texier, *Dict. d'orfèvrerie*, col. 1035, a justement fait remarquer que *Liber intus et foris* se trouve dans l'Apocalypse, VI, 1 : *Et vidi, in dextera sedentis supra thronum, librum scriptum intus et foris.*

— La signature du chapiteau du porche de l'église de Gozlar (*Excursion dans le Nord de l'Allemagne*, p. 55 du tirage à part) est un vers léonin :

✠ Hartmannus statuam fecit basimque, figuram.

— Châsse de saint Domitien à Notre-Dame de Huy. (Liége, *Orfèvrerie* nº 13, § I ; Bruxelles nº 53.) Les bandes d'inscriptions ayant été déplacées et mal replacées, et d'autres étant disparues, celles qui restent sont difficiles à mettre en bon ordre et à compléter, même à bien couper. On voit cependant que ce sont des vers :

[.. ri]s lex est collata ministris,
Atque per hos vite verbum claresscit ubique,
Sed velata fuit Moysi frons verbaque Legis.
[? Hic demons]travit vicium, non justificavit,
At, postquam Xp(istu)s venit, velamina cessant.
[?.....] gratia divina medicus fuit...
....., sal terre (1), lux mundi (2), semina vite,
Montes justitiae, tuba celi..... ?

Dans les inscriptions en vers des vitraux que Suger, — qui avait fait faire les vitraux et doit être l'auteur des inscriptions, — rapporte, dans sa description de ses travaux à Saint-Denis, un premier distique :

Quod Moyses velat, Christi doctrina revelat ;
Denudant legem qui spoliant Moysem

et un second :

Lege data Moysi, juvat illam gratia Christi
Gratia vivificat, littera mortificat

expriment des idées analogues à celles des vers de la châsse de saint Domitien. Dans le premier sujet le voile qui cachait la tête de Moïse était enlevé, ce qui figurait que le Christ enlevait le voile qui obscurcissait la Loi et mettait celle-ci au jour.

1. Matth., V, 13.
2. Joan., VIII, 12.

Quant aux inscriptions de la châsse de saint Mengold (ibidem, § II), gravées sur quatre phylactères portés par quatre anges, elles sont en prose et se retrouvent dans l'Évangile :

Beati mites quia ipsi p.(ossidebunt) t. (erram) [1].
B(eati) misericordes q(oniam) ipsi m.(misericordiam) [r.(consequuntur) [2].
Sci (Sancti) per fidem vicerunt regna [3].
Hec e.(est) victoria que vicit Mundum, fides n. (nostra) [4].

— Les inscriptions de la châsse de saint Hadelin, du XIIe siècle (Liége, *Orfèvrerie*, n° 12 ; Bruxelles n° 52), sont en vers léonins. Sur un des petits côtés, le Christ tient une couronne au-dessus de la tête de saint Remacle et de saint Hadelin :

Scs (Sanctus) Remaclus. Scs Hadelinus.
Victores Mundi preclaros laude triumphi
Hos diadema cluens circumdat vertice randens.

Sur l'autre petit côté, le Christ foulant aux pieds l'aspic et le basilic :

D(omi)n(u)s potens in prelio.
Belliger insignis, tibi sic basiliscus et aspis
Subdolus atque leo subeunt, Rex, in cruce passo.

Les deux grandes faces ont huit sujets. Une colombe apparaît à saint Hadelin :

Ipsa columba docet meritis quibus iste refulget.

Saint Hadelin bénit ses disciples :

Vires dat famulis benedictio patris.

Pépin d'Héristal fait une donation de biens au monastère de saint Hadelin :

Paret Pippinus, decernit jus Hadelinus.
Pippinus Rex. S. Hadelinus.

Saint Hadelin reçoit la bénédiction de saint Remacle :

Virtutum meritis crescit subjectio mitis.

Saint Hadelin fait jaillir une source à Franchimont :

Mens orat munda, nec fit mora ; prosilit unda.
S. Hadelinus. Messores. Fons factus.

Saint Hadelin, à Dinant, rend la parole à une muette :

Corde preces solvit et lingue vincla resolvit.
S. Hadelinus. Muta. Populus.

Saint Hadelin ressuscite une jeune fille nommée Guiza :

Jam defuncta manum tendit ; non sit tibi vanum.
S. Hadelinus. Turma fidelium. Guiza defuncta.

Funérailles de saint Hadelin :

It felix anima sursum, cum corpus ad ima.
Transitus sancti Hadelini.

— Châsse de saint Maur (Bruxelles, 1888, n° 55). Sur l'un des pignons, le Sauveur, assis :

Sum quod eram, nec eram quod sum ; modo dicor [utrumque ;
Sum vite portus, sum veri luminis ortus,
Sum solvens mortis direque pericula sortis.

Sur l'autre pignon, saint Maur, assis :

Iste sacer Maurus martir fuit atque sacerdos,
Maurus celestem mercatus sanguine vestem.
— Hoc vas (cette châsse) nobilitat quem Celi gloria [ditat.

On remarquera que le premier vers de ces deux tercets n'est pas léonin, alors que les deux qui le suivent le sont.

— M. Aubert dans son premier mémoire sur le Trésor de Saint-Maurice d'Agaune (*Antiquaires de France*, XXXII, 1871) n'avait pas vu que les inscriptions des médaillons de la grande châsse de saint Maurice et de la Légion Thébaine :

Adam et Ève après leur faute :

Panditur his crimen; patrie perdunt cito limen ;

L'ange les chassant du Paradis :

Illis suspensis opponitur igneus ensis ;

Adam fendant péniblement une souche de bois :

Ecce miser plorat; pro victu sepe laborat ;

1. Matth., V, 4.
2. Ibid., V, 7.
3. Hebr., XI, 33.
4. I Joan., V, 4.

étaient en vers léonins. Il l'a dit dans sa grande publication (1872, in-8°, pp. 123-4); mais il n'y a pas dit que l'inscription (p. 123) qui se rapporte à la Légion Thébaine :

Sanctorum turbe sic egrediuntur ab urbe;
De muris flentes aspexere parentes.

sont deux hexamètres léonins ; le dernier est boiteux ; pour le compléter il suffit d'y ajouter un mot explétif quelconque, par exemple *autem* entre *flentes* et *aspexere*.

Sur le petit côté de la même châsse il n'a pas vu non plus que l'inscription, qui accompagne la statuette de la Vierge assise, est la moitié d'une strophe d'une vieille prose en l'honneur de la Vierge.

Jesse virga fronduit ;
Jhesum virgo genuit ;
Gremio continuit
Continentem omnia.

Je dois cette remarque à M. de Mély, qui vient de revoir le Trésor d'Agaune et prépare sur lui un travail complémentaire, qui ajoutera sur quelques points à celui de M. Aubert.

— Châsse de saint Remacle, XIIIe siècle. (Liége, *Orfévrerie*, n° 16.)

Sous l'un des pignons, le Christ assis et bénissant :

✠ Solus ab eterno creo cunta (lisez cuncta); creata [guberno ✠.

Sous l'autre pignon, la Vierge assise, tenant l'enfant JÉSUS sur son genou :

✠ Tu michi, nate, pater. — Et tu michi, filia, mater.

Dom Martène et Dom Durand, qui ont vu la châsse à Stavelot et en parlent dans le second volume de leur *Voyage littéraire*, les ont, comme il convient, imprimées en vers.

— La croix-reliquaire de l'abbaye de Saint-Gérard de Brogne près de Namur (Bruxelles, 1888, n° 45), a pour inscription la cinquième strophe de la Prose bien connue *Vexilla Regis prodeunt*, qu'on chante le dimanche de la Passion.

O Crux, ave, spes unica,
Hoc Passionis tempore
Auge piis justiciam
Reisque dona veniam.

— Monstrance-reliquaire. Première moitié du XIIIe siècle, Société archéologique de Namur (Bruxelles, n° 99). Sur la face principale, l'agneau divin avec un nimbe crucifère :

Ecce Agnus Dei
E(st) quam cernis, homo, Regis celestis imago,
Agni qui spetie(m) tenet ob nimia(m) pietat(em).

— Reliquaire-ostensoir offert à Notre-Dame de Hal, par Louis XI et Charlotte de Savoie, avec leurs images agenouillées. A l'église Saint-Martin de Hal (Bruxelles, n° 122). Les inscriptions pieuses sont en prose; celle du bord vient d'une des *Proses* qu'on chante à Pâques :

Claro paschali gaudio
Sol mundo nitet radio,
Cum Xpistum jam Apostoli
Visu cernunt corporeo.

— Monstrance-reliquaire avec une phalange d'un des pouces de saint Martin, ouvrage d'Hugo d'Oignies. Sœurs de Notre-Dame de Namur, (Bruxelles, 1888, n° 93) :

Hic est junctura Martini pollicis una
Orate pro me factore.

— L'inscription des fonts de la cathédrale d'Hildesheim (*Excursion dans le Nord de l'Allemagne*, p. 76), est un distique léonin élégiaque :

✠ Wibernus, venie spe, dat laudique Marie;
Hoc decus ecclesie suscipe, Christe pie.

— M. Émile Molinier a publié dans la *Gazette archéologique* de 1888, p. 308-11, et planche 39 le beau calice espagnol en argent du XIIe ou du XIIIe siècle, qui a été acquis par le Louvre en 1885 à la vente Stein. C'est celui qu'on appelle et qu'on continuera d'appeler le calice de l'abbé Pélage,

son donateur, dont le nom nous est révélé par l'inscription :

Pelagius abbas, me fecit ad honorem s(an)c(t)i Iacobi, Ap(osto)li.

Sur le bord plat de sa patène circulaire, on lit cette autre inscription métrique:

✠ CARNEM ⁝ QVM ⁝ GVSTAS ⁝ NON ⁝ ADTERIT ⁝ VLLA ⁝ VETVSTAS ⁝ PERPETVVS ⁝ CIBVS ⁝ ET ⁝ REGAT ⁝ HOC ⁝ REVSAMEN

Il devrait y avoir trois points après *reus* et après *amen;* ils manquent, mais la séparation d'*amen* est absolument évidente.

La lecture n'est pas douteuse; les lettres, hautes de quatre millimètres, sont de très belles capitales, presque complètement romaines. Voici ce qu'en dit l'auteur de l'article :

« L'inscription de la patène ne laisse pas « que de présenter certaines difficultés « d'interprétation. Le premier vers est suffi- « samment correct ; on pourrait néanmoins « l'améliorer par une correction très simple « en lisant, au lieu de *qum, quam,* en sup- « posant que le graveur a oublié un *A* qui « devait être renfermé entre les deux jam- « bages du *V*. Quant au second vers, il est « faux, impossible à scander d'une façon « satisfaisante, et le second hémistiche n'a « aucun sens. L'un de mes confrères et « amis, M. Julien Havet, auquel j'ai soumis « le cas, a bien voulu essayer de rétablir ce « second vers. J'avoue, et il me pardonnera « cet aveu, que la restitution ne laisse pas « que de me paraître douteuse sur quelques « points, mais le texte est si imparfait que « je la présente néanmoins. Elle a au moins « l'avantage de fournir un sens acceptable :

Perpetuus cibus en peccatique hoc revocamen.

« La substitution de *en* à *et* est nécessaire « pour que le vers soit léonin ; mais, où la « restitution devient plus hypothétique, c'est « où elle substitue *peccatique* à *regat*, puis- « qu'il faut supposer, pour l'admettre, plu- « sieurs fautes de gravure accumulées dans « le même mot. *Revocamen* pour *reus amen* « est plus facile à admettre ; un O, inscrit « entre les branches du V, peut avoir été « facilement oublié, et l'orfèvre peut avoir « pris un C pour un S lunaire, qu'il a trans- « formé en un S ordinaire. Si l'on acceptait « cette restitution, l'inscription de la patène « de Pélage devrait être lue ainsi :

« Carnem quam gustas non adterit ulla vetustas.
« Perpetuus cibus en peccatique hoc revocamen. »

La correction est violente, à la façon de celles de beaucoup des latinistes des XVIIe et XVIIIe siècles, qui, en face d'une difficulté, la sautaient à pieds joints en changeant tout et en inventant ; la critique moderne est moins aventureuse et passe son temps à effacer leurs prétendues restitutions. Certainement l'abbé Jean-Baptiste Morel n'aurait pas été chercher et n'aurait pas accepté *peccatique hoc revocamen.* Ce digne ami de l'abbé Lebœuf a fait paraître à Paris, en 1766, chez Hérissant fils, des *Éléments de critique, ou recherches des différentes causes de l'altération des textes latins avec le moyen d'en rendre la lecture plus facile.* Son livre, n'ayant pas eu de succès et étant passé inaperçu, est devenu plus que rare et pourrait cependant aujourd'hui être plus connu qu'il ne l'est, puisqu'il a été réimprimé dans la collection Migne, à la suite du *Dictionnaire de diplomatique* de M. Quantin (1846, in-4°, col. 969-1116). C'est un chef-d'œuvre de sagacité critique, absolument digne des Bénédictins, aux travaux desquels il faut le joindre. Sa règle capitale est de changer le moins possible, des lettres et des syllabes, plutôt que d'introduire des mots trop étrangers. En appliquant ses principes à notre inscription, peut-être serait-il possible d'arriver à un meilleur résultat.

Le second hexamètre ne serait pas léonin, mais il y a de si nombreux exemples de vers non rimés à côté de vers qui le sont qu'il est inutile d'en citer. Je proposerais d'abord d'ajouter un *s* dans *et*, de manière à avoir *Perpetuus cibus est.*

Reus ne donnant pas de sens acceptable avec *regat*, on pourrait lui substituer *negat*, pour comprendre : C'est une nourriture éternelle ; il faut être criminel pour le nier. Mais *ne* est bref et le vers reste boiteux d'un demi-pied.

L'idée d'un doute criminel et d'une imprécation est d'ailleurs peu naturelle dans un texte aussi court, alors qu'il est mis sur un calice destiné à recevoir l'hostie consacrée. J'avais pensé à changer *reus* en *Deus*, ce qui donne : *hoc regat Deus. Amen*, ce qui serait bien plus à sa place. Mais le vers reste toujours incomplet ; on pourrait le compléter par l'addition d'un mot d'une syllabe : *hoc* [*vas*] *regat Deus. Amen*, ce qui a l'inconvénient de changer *hoc* de place, et de mettre une césure au cinquième pied. J'avais aussi pensé à *dirigat*, à *regitat*, à *regenerat*. *Regitare* est dans Columelle, et les latinistes du moyen âge aimaient fort les mots peu communs qui faisaient honneur à leur science ; *regenerat* donnerait un bon sens : « C'est une nourriture perpétuelle, et Dieu la renouvelle, la régénère incessamment » ; mais la quantité s'y oppose.

J'en suis donc venu à penser qu'il fallait encore mieux tâcher de conserver *reus*, quitte à ajouter un mot, et à faire remarquer qu'il y a dans l'inscription une fioriture abréviative dans le *T* alors qu'aucun autre *T* n'en est accompagné, ce serait l'abréviation de *ur* ou de *er ;* en choisissant la seconde on aurait :

Perpetu(us cibus) est; *reg(er)at* [*sese*] hoc reus. Amen.

Regerere qui veut dire « éloigner » n'a pas habituellement la forme réfléchie, mais il donne le sens : « C'est une nourriture éternelle ; que le coupable s'en éloigne », ou plutôt « que le pécheur ne s'en approche pas. Amen », et il y a encore l'avantage de laisser *hoc* à sa place, et, au lieu d'en faire un neutre, de le rapporter à *cibus*. C'est toujours très hypothétique, mais moins compliqué que la restitution proposée antérieurement, parce qu'on s'éloigne moins du texte et qu'on n'y apporte d'autre modification que l'addition d'un seul mot très court.

Mais il serait meilleur de laisser l'abréviation où le graveur l'a mise et de l'expliquer entre l'*A* et le *T*.

— Rien n'est plus connu que l'inscription du calice du Louvre ✠ : MAGI- TER : G : ALPAIS : MEFECIT : LEMOVICARUM. Les derniers mots *me fecit Lemovicarum* ont bien l'air des trois derniers pieds et demi d'un hexamètre, mais le G. devient alors plus qu'une difficulté ; si on le suppose complété par *Guillelmus*, *Galterus*, *Gilo* ou par tout autre nom commençant par un G, la phrase est de la prose. Peut-être ne prononçait-on que la lettre elle-même qui ferait la syllabe muette *Ge*, alors élidable devant une voyelle, et le vers serait :

Magi. / ter G' Alp/ais me /fecit/ Lemovi/ carum.

Les quatre premiers pieds seraient des spondées, sans dactyle, mais les versificateurs du moyen âge n'y regardaient pas de si près.

La supposition que G. ne doit pas se compléter serait au premier abord peu admissible. On peut cependant en citer un exemple plus certain dans l'inscription de l'épitaphe de Jean de La Chapelle-Taillefer, cardinal au titre de Saint-Vital, en 1305, ensuite évêque de Palestrine, mort en 1313 et inhumé dans la chapelle de la collégiale de La Chapelle-Taillefer, près de Guéret, qu'il avait fondée.

Son épitaphe (l'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne*, col. 1060) se compose de vingt-cinq vers léonins dont les uns sont simples et les autres doubles en ce sens que les césures et les fins de deux vers riment toutes quatre ensemble. Voici les cinq derniers vers :

Rex pie (le Christ), rex fortis, pietas tua dulcis a [Mortis
Liberet a portis hunc perpetuae, peto, mortis.
Amen. J. P. Lemovici fratres fecere sepulchrum
Hoc Aimerici mirando stemmate pulchrum
Hoc laus in tumulo provenit a figulo

L'épitaphe elle-même se termine à

Liberet a portis hunc perpetuae, peto, mortis.

et se complète, comme après une prière par la réponse finale *Amen*. Le mot *Amen* doit être rattaché à ce qui précède et n'a rien à faire avec la suite, qui est comme une seconde inscription relative à un autre objet, non plus au cardinal, mais à son tombeau.

Dans la description du XVIIIe siècle (l'abbé Texier, col. 1062), il est question des armoiries du cardinal : « Quant au chaperon, il est totalement gravé et émaillé « en échiquier de ses armes, qui sont d'or, « burelées de gueules de huit pièces, couronnées d'une couronne de comte, et séparées par un autre blason, d'or à la fleur « de lis d'azur, ce blason a pour cimier un « chapeau de cardinal ». On voit que le tombeau est *Aimerici mirando stemmate pulchrum ;* c'est l'une des deux idées exprimées dans le tercet additionnel.

Quel est cet Aimery ? Ce doit être l'Aimery de Chartres, archidiacre de Tours, chargé par Jean XXII des gouvernements de Ferrare, puis de la Romagne, nommé par lui archevêque de Ravenne en 1322, évêque de Chartres en 1332, fait cardinal au titre des saints Silvestre et Martin-aux-Monts en 1342 à la première promotion de Clément VI, le Limousin Pierre Roger dont il était parent, et mort en 1347. La meilleure raison de le croire, c'est d'abord que Chalus, lieu de sa naissance, est en Limousin et surtout qu'il avait été d'abord chanoine de Limoges dès 1314, deux ans seulement après la mort de Pierre de La Chapelle. Il semble même qu'ils fussent parents, puisque le chaperon de Pierre était semé de deux armoiries alternées et que celles d'Aimery étaient sur le tombeau. Cela explique le détail que celui-ci était « décoré par l'admirable écusson des armoiries d'Aimery », et ferait aussi penser que c'est Aimery qui a fait faire le tombeau ou tout au moins en a surveillé l'exécution.

La seconde idée nouvelle est le nom des deux artistes émailleurs. Aussi, en détachant *Amen*, lirais-je comme une inscription isolée et se terminant par un pentamètre :

J., P., Lemovici, fratres, fecere sepulchrum,
Hoc Aimerci mirando stemmate pulchrum ;
Hoc laus in tumulo provenit a figulo.

« Les frères Jean et P. (probablement Pierre ou Paul, les deux noms les plus connus de saints commençant par un P)., de Limoges, ont fait la tombe, décorée par cette admirable armoirie d'Aimery, et l'honneur de ce tombeau est dû à l'art de l'ouvrier. »

Il n'y a pas à dire que la première de ces trois lignes n'est pas un vers. Comme dans la première partie de l'inscription, ce vers et le suivant sont rimés à la fin : *sepulchrum — pulchrum* et aux deux césures : *Lemovici — Aimerici*. Donc *J. P.* forment les deux syllabes longues du premier pied de l'hexamètre, et l'on est par là autorisé à supposer, que, dans le calice du Louvre, G peut de même ne pas être complété.

Une autre hypothèse pourrait être faite. Quoiqu'on ait cité le nom féminin *Alpaïs* (en français *Alpaïde*) en trois syllabes, il y a lieu de s'en tenir à l'opinion de M. Darcel qui croit qu'*Alpais* est en deux syllabes et se prononçait comme *Gervais*. On a pensé

que le point intérieur de *Magi.ter* représentait l's, ou mieux que la suppression de l'*s* était une trace de la prononciation *magiter;* il se pourrait bien aussi que le graveur l'ait mis au hasard pour boucher un trou qu'il avait laissé ; il n'est pas d'ailleurs très exact sur les deux points de coupure des mots puisqu'il n'en a pas mis entre *me* et *fecerunt.* Si l'on considérait le point après le G comme une autre erreur, on aurait le nom *Galpais* qui donnerait le vers :

Magister Galpais me fecit Lemovicarum.

Galpais peut être un nom aussi bien qu'*Alpais* pour lequel on peut d'ailleurs rappeler le fabliau de *Gautier d'Aupais,* ou *l'Opais* moderne cité par M. Darcel. Mais l'hypothèse est plutôt une question. Il faudrait, pour qu'elle ait chance d'être soutenue, produire, surtout en Limousin, des exemples de la forme *Galpais,* et je n'en ai pas à citer. Si un autre le rencontre, ce sera lui qui reprendra l'hypothèse et pourra faire accepter la correction.

— Le bâton pastoral, du XIIIe siècle, en buis et ivoire, du Musée de Cluny (n° 1058), acheté en 1861 à la vente du prince Soltykoff, qui avait été recueilli par Alexandre Lenoir et avait fait partie de la collection Debruges-Dumenil, porte, après la phrase en prose : « Lex Dei vera est », un vers léonin.

Per crucis hoc signum fugiat omne malignum.

Ce qui se rapporte à la forme du tau, qui est une croix en forme de T, sans croisillon supérieur.

— Sur une plaque d'argent autour d'une crosse d'ivoire du XIIe siècle trouvée dans un tombeau d'évêque à Metz (l'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne,* col. 569, verbo *Crosse*), l'inscription en quatre lignes dont chacune est précédée d'une croix, est un distique élégiaque, faiblement léonin :

✠ Gens subjecta parim ✠ te sentiat, effera grandem;
✠ Spe trahe dilapsos, ✠ pungeque tardigrados.

Comme dans d'autres vers sur les crosses, *trahere* se rapporte à la volute supérieure et *pungere* à la pointe de fer ou de bronze, qui termine, en le préservant, le bout inférieur de la hampe.

— L'inscription de la cloche de l'abbaye de la Règle (l'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne,* verbo *Cloche,* col. 438) est un hexamètre léonin :

Sum Jacobus dictus; fugo fulgura, grandinis ictus.
A(Anno) MCCLV.

— La cloche *Concordia,* fondue à Liége en 1275 :

✠ Concordans socie merito Concordia dicor;
Nebula tristicie pellens, relevo populi cor.

✠ *Anno D(omi)n(i) M.CC.LXXV, me(n)se Julio, Joh(annis) et Gerardus, Leodienses, me fecerunt.*

(Liége, *Orfévrerie,* n° 229); on voit que les vers riment entre eux, à la césure et à la fin.

— Sur la cloche de Strasbourg, dite du Saint-Esprit, fondue en 1427 par le maître fondeur Jean Gremper (Schneegans, *Bulletin du Comité,* III, 355 et l'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne,* col. 903), l'inscription est terminée par un vers léonin :

Anno Domini M.CCCC.XXII(ou XXVII),mense Julii, fusa sum per Magistrum Johannem de Argentina.

Nuncio Festa, metum, nova quedam, flebile letum.

— Sur un moule à oublies du XIIIe siècle (Musée de Cluny, n° 6100), les inscriptions sont en vers léonins. Sur l'une des faces, où est le Christ bénissant, un pentamètre :

Cuncta creata rego, trinus et unus ego.

Sur l'autre face, la Salutation Angélique, la Nativité, le Baptême dans le Jourdain, la Cène, le Calvaire et la Résurrection en deux hexamètres :

Virgo salvatur. — Parit. — Hic aqua sanctificatur.
— Cenat. — Post surgit cruce mortuus — hicque [resurgit.

— Sur l'intérieur du couvercle d'une salière en étain du XIVe siècle (musée de Cluny, n° 5186), il y a une inscription en quatre lignes ; c'est en réalité un distique léonin élégiaque :

Cum sis in mensa, primum de paupere pensa ;
Cum pascis eum, pascis, amice, Deum.

Elle est signée, sur l'extérieur du couvercle : « Bosetus me fecit ». (L'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne*, col. 266.)

— L'inscription d'une plaque rectangulaire de Jean Reymond (*Émaux du Louvre*, éd. de 1867, n° 495, p. 256), à l'honneur de la Trinité et du Saint-Sacrement, est un quatrain élégiaque :

Una salus. Triadis vultus spectare verendos,
Quem Monadem primum credidit una fides,
Unaque spes, prostant quia tot monimenta Salutis,
Ad quae perducit solus et unus amor.

— Enseigne en or ciselé, repoussé et émaillé, représentant le combat d'Hercule et d'Achéloüs. Travail italien du XVIe siècle (*Musée de Dijon*, Collection Trimolet, 1883, n° 1409) :

Herculeo premente jaces, Acheloe, lacerto ;
Mutate foreae (lisez *formæ*) nec profuere tibi.

— Voile de carême en toile blanche brodée de soie rouge. Fin du XVe ou commencement du XVIe siècle. (Bruxelles, n° 3185.) Les inscriptions relatives au Christ crucifié et à la Vierge paraissent empruntées à des proses. Pour avoir les deux pieds qui manquent au premier vers, il faut ajouter un mot :

[Christe], amor tuus fortis
Quem non frangunt jura Mortis;
Te in tua cruce quero,
Prout queo, corde meo.

Pour la rime il vaudrait mieux « Prout corde meo queo ».

La seconde inscription est en vers de sept pieds :

Domini speciosa
[Mater], o virgo mitis
Fecundissima vitis,
Clarior aurora.

La troisième est, comme la première, en vers de huit pieds ;

O Maria graciosa,
Mater Christi gloriosa,
Juxta crucem dolorosa,
Nobis fer auxilia.

L'avant-dernier vers est pris au *Stabat Mater :* « Juxta crucem lacrymosa — Dum pendebat filius ».

La quatrième inscription :

Jesus, sicut agnus innocens, ductus est ad occisionem et, dum male accusaretur, non aperuit os suum.

est en prose et doit être une collecte ou un répons.

— Lutrin-aigle en laiton. Église Saint-Nicolas à Tournai. (Bruxelles, n° 792.) L'inscription française du pied n'est pas un quatrain, mais un sixain :

L'an de grace mil [et] et trois cens
IIIIxx et iij, sans nul cens
Paier, fu ciis (lisez *cis*) aigles p(or)trois
Et ci en ceste église atrès;
Gliseur fu Daniaus (ou *Danjaus*), et Delaine
Bom marchant de tiere et de laine.

L'addition de *et* est constante dans les chiffres ; dans les vers, la prononciation le suppléait pour la mesure ; il vaut mieux l'ajouter que supposer *mille;* la forme *mil* est meilleure dans le vieux français. *Gliseur* veut dire *marguillier* (Cf. Ducange) et *tiere* veut dire *pelleterie*.

— L'épitaphe de la tombe de Gérard, évêque de Cahors au commencement du XIIIe siècle et qui avait été enterré à l'abbaye de Grandmont (l'abbé Texier, *Dictionnaire de l'orfévrerie chrétienne*, Migne, 1857, in-4°, p. 984), n'est pas en quatre vers, comme le donne le texte, terminés par *transis — sis — mors — esto*, mais en deux hexamètres léonins :

Respice qui transis, qui cras incertus es an sis,
Et quam sit presto tibi mors ex me memor esto.

— Cassette d'argent du XVIe siècle renfermant une ancienne mosaïque byzantine qui représente le Christ en buste et bénissant. Elle fut donnée par Sixte IV (1471-84) à Philippe de Croy, comte de Chimay, lorsqu'il passa à Rome en 1475 se rendant auprès de Ferdinand d'Aragon, roi de Naples, comme ambassadeur de Bourgogne ; celui-ci la légua au Chapitre de Chimay par son testament du 1 septembre 1476. Église des Saints-Pierre et Paul à Chimay (Bruxelles, n°s 265-6). Sur le bord une bande gravée et émaillée, avec les trois vers :

✠ Effigiem Christi, fieret quam carneus ante,
Hanc magni fictam dedit in pignus amoris
Nanque (?) Croy, Legato, Sixtus Papa Philippo.

Il faut comprendre *antequam* coupé en deux pour traduire : « Cette image du Christ tel qu'il était à l'époque où il a été de chair... » — *Nanque* est peut-être pour *Namque*, d'après la prononciation de *m* en *n;* ainsi *quamquam* s'est prononcé *quanquan.*

— Portrait d'Erard de la Marck, prince-évêque de Liége en 1505, évêque de Chartres en 1507, nommé en 1510 par Charles-Quint archevêque de Valence en Espagne et, par Léon X, en 1520, cardinal au titre de St-Chrysogone (Liége, *Peinture*, n° 29). Sur le bas du cadre ses armoiries et cette inscription, qui est un distique élégiaque :

Decipimur votis, et Tempore tollimur omnes;
Mors ridet curas; anxia vita; nihil.

Sur son tombeau on lisait la même chose sous une forme plus brève :

Decipimur votis.
Tempore fallimur.
Mors deridet curas.
Anxia vita. Nihil.

Nous sommes les jouets
De nos vœux et du temps.
La mort se rit de nos soins.
Vie inquiète. Le néant.

(L'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne*, col. 679.)

— Coupe en argent offerte en 1577 au tribunal des Échevins de Liége par Johannes de Juncis. Institut archéologique Liégeois. (Liége, *Orfévrerie*, n° 276.) L'inscription est un tercet hexamètre :

Ioannes Juncis, Leodinus, dena Senator
Lustra ubi jus quinto sub Principe dixit,
Amicis mnemosynon dicundo in jure reliquit.
CIↃ IↃ LXXVII. — Lampsonii.

Il y a quelques remarques à faire. Dix lustres sont cinquante ans, ce qui met en 1527 le commencement de l'échevinage de Jean de Jonghe. *Sous le cinquième Prince* ne se rapporte ni aux empereurs, ni à des souverains, mais aux évêques de Liége, qui étaient princes de Liége; par conséquent ces cinq princes sont Gérard de Groisbeck, 1563-80, Robert de Berg 1557, Georges d'Autriche 1544, Corneil de Berg, 1538-44, et Erard de La Marck, 1506-38. *Dixit* indique un juge plutôt qu'un professeur de droit, et *reliquit* qu'il s'agit d'un legs aux membres du tribunal des échevins ses confrères; la date de 1577 se rapproche de celle de l'année de la mort de Jean de Jonghe arrivée en 1578.

Quant au *Lampsonii (de Lampsonius)* il y faut voir l'auteur des trois vers, et l'on peut hésiter entre les deux Lampsonius. Le plus connu, Dominique, l'ami et l'élève du peintre Lambert Lombard, chanoine de Saint-Denis de Liége, où il s'était établi en 1558, y est mort en 1599; son frère Nicolas, chanoine et doyen de la même église, mourut très vieux en 1635. Tous deux ont écrit des vers latins. Ce doit être le second qui a publié: « *Dominici ac Nicolai Lampsonii fratrum selecta poemata.* » Liége, 1626. L'inscription de la coupe n'y figure probablement pas.

(A suivre.)

ANATOLE DE MONTAIGLON.

Etudes d'anaglyptique sacrée.

Deuxième article. (Voy. p. 434, 4me livraison, 1889.)

IIIme PANNEAU.

Arrestation du Christ au jardin des Oliviers.

A LA Sainte-Cène s'affilient successivement les principaux faits de la passion et de la mort de JÉSUS.

C'est dans cet ordre que se trouve généralement rangé le poème de l'institution du Saint-Sacrement. Ce grave sujet comporte, en effet, les deux sacrifices: celui du Cénacle dans sa vérité sacramentelle et permanente; celui du Golgotha dans ses augustes mais temporaires réalités.

Ce panneau (fig. 4) renferme huit personnages ; il se distribue en trois actions: toutes les trois se passent au jardin des Oliviers.

A B C

Fig. 4. — Jardin des Oliviers.

Une guirlande, ornée de grappes de fruits, en festonne agréablement le cadre : elle est sans doute pour rappeler l'*hortus Olivarum* où se produit le drame de l'arrestation et suppléer cette variété d'oliviers profusément répandus dans ce genre de tableaux par les ornemanistes des vieux temps. Les autres cadres n'ont aucune sorte de moulures ornementales.

§ I. — Saint-Pierre et Malchus.

Quel est le premier personnage à gauche ? Il est pieds nus, c'est donc un apôtre (fig. 4 A): saint Pierre. Il se dispose « à couper l'oreille droite [1] » à Malchus, avec un abrégé de glaive qu'il tient levé. Malchus lui-même brandit une arme de même importance.

Saint Pierre défend son maître loyalement et à armes égales. Mais le maître interdit à son disciple toute défense, si légitime qu'elle soit. La patience sans représaille, la paix sans combat et sans condition : voilà le suprême triomphe qu'il tient à couronner chez ses amis ; il guérit, il ne blesse personne.

§ II. — Le baiser de Judas.

Vient ensuite le baiser de Judas (fig. 4 B). JÉSUS se livre : c'est le divin Humilié ; il a une croix nue pour tout nimbe à la tête ; il n'est plus question pour lui du disque de gloire comme, tout à l'heure, au cénacle. C'est une variante à noter : elle est remarquable et fort rare.

Judas a les pieds nus : c'est la caractéristique du Christ et de ses apôtres. Saint Pierre et Notre-Seigneur, que l'on voit dans le même tableau, ne sont point chaussés.

Les pieds nus sont les armes parlantes de la pauvreté ; Notre-Seigneur a élevé cette vertu à la hauteur d'une dignité chrétienne, il en a fait l'apogée d'une béatitude céleste et l'a écrite au premier rang dans le livre d'or des félicités chrétiennes.

Nous possédons plusieurs baisers de Judas. On y voit le traître, au sortir de la Cène où il était pieds nus, se montrer en brodequins au jardin des Oliviers.

1. *Et amputavit auriculam ejus dexteram.* Luc. XXII, 50.

Nous reproduisons ici, en particulier, le baiser de Judas de la frise de Beaucaire. Judas y est un autre homme. L'apostat se démasque: enrichi des deniers de la trahison de l'Homme-Dieu, il ne fait plus partie des siens. Il affiche, au contraire, son apostasie félonne ; de lui-même, il se dépouille des insignes de la pauvreté apostolique, indigne ami de celui qui, pieds nus, lui rappelle en ce moment encore que le Christ, son maître, « n'a jamais voulu dégénérer de sa « haute et adorable bassesse (1) ».

Si l'imagier landais a taillé à Saint-Paul de Dax un Judas déchaussé, c'est sans doute pour stigmatiser d'hypocrisie sa noire ingratitude.

La manière de traiter ce douloureux incident est, sur les panneaux de Dax, fort exceptionnelle. Il n'y a ni embrassement ni baiser. Judas semble attendre, les bras pendants ; Notre-Seigneur le prévient, visiblement infléchi, dans un mouvement d'abandon résigné et tendre.

Fig. 5. — Baiser de Judas.

Il en est tout autrement dans le tableau (figure 5). Le baiser y a lieu, joue à joue, lèvres à lèvres. Jésus tient le livre sacré de ses deux mains ; il se laisse faire. Le traître l'embrasse et prend sur lui seul l'écrasante responsabilité d'un si odieux forfait.

1. Bossuet, t. I, p. 384.

§ III. — **Arrestation.**

Trois soldats (fig. 4 C.) assistent à cet acte de trahison : ce sont les émissaires des princes des prêtres. Ils ont entendu le signalement : *ipse est, tenete eum et ducite caute.* Ils mettent le Sauveur en état d'arrestation et se saisissent, *manu militari*, de sa personne adorable.

IVme PANNEAU.
Le Crucifiement.

Le Sauveur expire (figure 6), une croix au-dessus de la tête, la croix seule, sans auréole, les pieds appliqués sur le suppedaneum et cloués isolés l'un de l'autre.

Jésus-Christ fut-il crucifié sans vêtements ? L'évangile affirme que les exécuteurs de la crucifixion le dépouillèrent « de « son manteau et de sa tunique *vestimenta* « *ejus... et tunicam* (1) ». Quoi qu'il en soit, l'évangile de Nicodème raconte « que le « Sauveur était au moment de monter sur la « croix lorsque des mains charitables, dans « un mouvement de chaste respect, ceigni- « rent Notre-Seigneur d'une ceinture de lin « de couleur rouge (2). » C'est le cas du crucifix de Dax : le Christ y porte le *perizoma.*

La croix emprunte ici à ses croisillons très relevés une configuration particulière. Cette forme est-elle fortuite ou intentionnelle pour rappeler la tension des bras du Christ ? Peut-être se rattache-t-elle à une ancienne école sentimentaliste qui, par une hardiesse peu réglée mais fervente, en vint jusqu'à tracer le plan des églises sur ce

1. Joan., XIX, 23. Marc, XV, 24.
2. Evangelia Nicod. Tisch. Cod. II, Garucci, t. I, 389.

modèle de croix. La petite église romane de Gigors (Drôme) nous offre un type curieux de cette anomalie architecturale.

A droite, est le lancier qui perce le côté du Christ ; à gauche, l'épongier qui d'une main présente l'éponge au divin Patient ; il tient de l'autre le *vas aceto plenum*, qui rappelle assez fidèlement l'*Aquiminarium*, sorte de seau dans lequel, selon le ritualisme païen, le victimaire portait l'eau lustrale usitée dans les sacrifices.

Fig. 6. — Crucifixion.

Du même côté est un personnage en tunique et pallium appliqués très collants, la tête nue, nimbée, le pourtour du nimbe orlé de perles, les pieds nus, le livre sacré à la main. A ces traits on reconnaît un apôtre, saint Jean l'évangéliste. C'est d'ailleurs sa place normale et traditionnellement usitée.

Au côté opposé, à droite du lancier, est un autre spectateur ; ce ne paraît pas être un apôtre, encore moins la Vierge ; il est chaussé ; c'est un saint, il porte le nimbe à triple auréole. Ne serait-ce pas une personnalité en renom dans l'hagiologie locale ? En dehors de cette hypothèse, qui échappe absolument à notre compétence, on ne peut qu'y voir un ami du divin Crucifié. Nous ne serions pas éloigné d'y reconnaître saint Joseph d'Arimathie. Il est drapé avec recherche ; les plis et replis de son manteau, dessinés avec grâce, étalent une très riche broderie.

Ce serait bien, dans de telles conditions, l'*homo quidam dives ab Arimathæa. — Qui erat nobilis decurio* (1). Il a les deux mains affectueusement appliquées sur la poitrine. C'est le *Vir bonus et justus expectans regnum Dei* (2). Il attend le moment où il pourra rendre à l'auguste défunt les honneurs que comporte sa divinité.

Vme PANNEAU.

La Résurrection.

§ I. — Dax et Beaucaire.

« De très grand matin, Marie Madeleine, « Marie de Jacques et Salomé allè- « rent au sépulcre..... les ténèbres duraient « encore..... et elles se disaient l'une à « l'autre : qui nous ôtera la pierre de l'entrée « du sépulcre, car cette pierre était grande.... « et elle (Madeleine) vit deux anges vêtus « de blanc, l'un à la tête, l'autre aux pieds, « là où avait été mis le corps de Jésus (3). »

Ce tableau diffère notablement de ceux que nous venons de décrire. Autant dans ceux-ci la composition est rétrécie, le mouvement gêné, les personnages massés, guindés, rectilignes, momifiés, serrés dans une sorte de plaqué d'étoffe ; autant dans celui-là (figure 7) la scène est animée, naturelle, le geste aisé, l'allure souple et libre, la repré-

1. Luc. ; Marc., XV.
2. Luc. (*Ib.*).
3. Et valde mane Maria Magdalena et Maria Jacobi et Salome (Joan., XX) cum adhuc tenebræ essent (Marc., XV) veniunt ad monumentum et dicebant ad invicem : quis nobis revolvet lapidem monumenti ? erat quippe magnus valde. (Joan., XX, 2.)

Et vidit duos angelos in albis sedentes unum ad caput et unum ad pedes ubi positum fuerat corpus Jesu. (Joan., XX.)

sentation vivante, la technique d'un ciseau exercé.

Fig. 7. — Résurrection de Dax.

Au milieu, s'élève le saint sépulcre ; tout converge vers ce centre de suprême intérêt. La composition traduit mot pour mot le narré évangélique.

« Deux anges apparaissent vêtus de « blanc. » On les voit, « l'un à la tête, l'autre « au pied du tombeau », « assis », ailés ; ils soulèvent d'un commun effort « la pierre qui « paraît extrêmement lourde ».

Trois personnes assistent à ce miraculeux spectacle du saint sépulcre ouvert par les anges.

Ce sont les trois Marie, les dévotes parfumeuses du Christ, avec leurs vases de parfum, costumées en reines, la couronne rehaussée du nimbe sacré sur la tête.

L'imagier s'est sans doute avisé de personnifier en elles autant de reines de Saba, chargées d'aromates, venues « au devant du « divin Salomon (1) » inhumé, il est vrai, mais qui n'a rien de mort pour elles et dont la tombe est au moment de se transformer en un berceau de gloire.

L'allusion est savamment ingénieuse et vraie ; elle est née de la pensée de Jésus-Christ et de sa propre parole. « Jésus loue « l'empressement de la reine de Saba à venir « recueillir les enseignements de Salomon : « *or, celui-ci,* dit-il, en se montrant lui-« même, *est bien plus que Salomon* (1). »

Les saintes femmes ont été « les reines de Saba » de ce roi de tous les sages, ses auditrices fidèles, attentives, dévouées. Leurs vases d'aromates à la main, elles viennent oindre ses pieds, parfumer sa tête, et, avec une libéralité princière, remplir de senteurs sa tombe divine.

Ces personnages sont traités avec un étonnant esprit d'ingénuité et de candeur ; le dernier, bien que trop au large dans une couronne peu faite à sa mesure, accuse une nature fine et animée, une âme intelligente et dévote. Les uns et les autres sont richement drapés.

Ce bas-relief a des similaires à peu de choses près ses contemporains ; nous en détachons un de notre collection d'iconographie sacrée (figure 8).

La composition se distribue en deux actions successives littéralement conformes aux annales évangéliques.

« Et le sabbat étant passé, Marie Made-« leine, Marie de Jacques et Salomé ache-« tèrent des parfums pour venir embaumer « Jésus (2). »

On les voit toutes trois chez le marchand d'aromates (A) ; elles portent chacune l'urne à parfums qu'elles viennent remplir.

Le marchand est assisté d'un commis ; il pèse, la balance entre les mains ; une des

1. Matth., XII, 42.

1. Luc, XI, 31.

2. Et cum transisset sabbatum Maria Magdalena, Maria Jacobi et Salome emerunt aromata ut venientes ungerent Jesum. (Marc., XV.)

saintes femmes verse le montant de l'achat sur la table.

L'autre groupe (B) se rapproche davantage du bas-relief de Dax. C'est, en effet, la visite de Madeleine et de ses saintes amies au saint sépulcre ; la vision qui s'offre à leurs regards est un peu différente.

A B

Fig. 8. — Saintes femmes à Beaucaire.

A Dax, elles assistent à l'enlèvement du couvercle par les deux anges. Ici, la pierre est enlevée ; les saintes femmes arrivent ; le tombeau est ouvert. Il est vide ; le divin défunt n'y est plus. Comment le constater ? Il fait nuit encore *cum adhuc tenebræ essent.* L'imagier obvie à cet embarras ; il met aux mains de l'ange une lanterne qui éclaire le fond du sépulcre et en constate le vide. L'expédient est d'une naïveté charmante.

Les saintes femmes sont voilées avec une grâce pudique et une chaste élégance. Dans l'église, l'épouse et la veuve portaient le voile. « O vous, leur dit Tertullien, qui « avez à pratiquer une autre chasteté que « celle des vierges, ne vous affranchissez « jamais de la discipline du voile (1). »

Le même auteur raille le voile devenu à la mode et auquel la coquetterie a par trop retranché de son ampleur pudique. « N'imitez pas, dit-il aux femmes chrétien- « nes, ces élégantes qui, de peur sans doute « de se trop charger, se couvrent d'un abrégé « de coiffure qui ne descend pas même « jusqu'aux oreilles et ne cache que le som- « met de la tête... Il est bon que vous soyez « voilées depuis la tête jusqu'à la taille. »

« Les filles du Christ doivent être toujours « recueillies et disposées à entendre parler « de Dieu. Si Dieu est au fond de leur âme, « qu'on le reconnaisse à leur tête. Que la « paix et la grâce de Notre-Seigneur Jésus- « Christ soient avec celles qui préfèrent « la vérité divine à la mode (2). »

« La discipline du voile » est, ici, on ne peut plus strictement respectée. Ces documents appartiennent à Beaucaire ; ils datent du XIe siècle qui, on le voit, a su se montrer respectueux des traditions antiques de l'iconographie chrétienne.

A Dax, l'imagier s'est hardiment affranchi de cette discipline archaïque. Ce fait s'explique : puisqu'il jugeait que Jésus, le Roi des rois ressuscité méritait de n'être plus abordé et servi que par des reines, il fallait bien qu'il élevât les saintes femmes à cette haute dignité et les drapât de toutes les élégances royales.

A part cette divergence, d'ailleurs d'un si délicieux intérêt, les bas-reliefs de Beaucaire et de Dax, accusent le même esprit de sentimentalité ingénue, surtout de fidélité absolue à la littéralité du texte évangélique.

§ II. — Le trophée de la croix.

C'est un agréable détail qui s'ajoute à tout ce que nous venons de décrire du Ve panneau de Dax.

1. Tertullien, *Du voile des Vierges*, XVII.
2. Id., *ibid.*

Les saintes femmes sont venues embaumer Notre-Seigneur. On leur voit à la main les vases de baume et de myrrhe que Jésus a depuis longtemps «acceptés pour lui servir au jour de sa sépulture (1) ». Elles arrivent ; il n'y a plus de Christ ; elles n'ont que faire de leurs aromates. Le Christ d'ailleurs est vivant et la myrrhe n'est que pour les morts.

La nature divine a ressuscité la nature humaine. Ce n'est plus de la myrrhe, mais de l'encens qu'attend la divinité du Christ. Le ciel lui envoie les prémices de cette divine offrande. Nous voyons, en effet, (toujours figure 7) deux encensoirs, balancés au-dessus du sépulcre entr'ouvert. Les thuriféraires sont invisibles; on ne voit d'eux que les mains.

Au fond, c'est une nouvelle action complémentaire. Les motifs qu'elle comporte se dessinent au-dessus du sépulcre et dans le haut du ciel. La silhouette en est très réduite, sans doute pour aider à la perspective.

Les personnages s'effacent ; on ne voit que trois mains. L'une tient une croix, au centre et à la partie supérieure du tableau; les deux autres balancent l'encensoir.

C'est l'apothéose de la croix, l'inauguration solennelle du christianisme ; c'est le vainqueur de la mort, « devenu le chef de « la vie, qui inaugure son vivant et immor- « tel empire (2) ». Ce triomphe revient souvent sous le ciseau de nos Phidias chrétiens ; la pensée en remonte au temps de Constantin et à son miraculeux labarum ; depuis, elle ornemente et anime nos bas-reliefs jusqu'aux XIe et XIIe siècles où l'hiératisme archaïque se transforme, ou plutôt se perd dans une profusion d'allégories et de symboles compliqués et d'une ingénuité enfantine où l'intention se montre plus dévote que logique et intelligente.

1. Joan., XII, 7.
2. *Dux vitæ mortuus regnat vivus.* (Prose de Pâques.)

Notre bas-relief s'apparente, au contraire, aux bonnes traditions de l'antiquité chrétienne. Il se rapproche de ces vieilles époques par une touche de contemporanéité qui ajoute à son intérêt.

§ III. — Les encensoirs.

C'est la croix surtout et le tombeau que les thuriféraires encensent.

Leurs encensoirs sont sphériques, à chaînes courtes, et au nombre de trois seulement.

L'encensoir primitif, *Thuricremarium incensorium*, ressemblait à une urne, « une « sorte de coupe, dit M. le chanoine Mar- « tigny, montée sur un pied pour que le « prêtre pût aisément la saisir par la base « et la promener autour de l'autel ».

« On y ajouta bientôt, affirme l'illustre « archéologue, un couvercle percé d'un « grand nombre de trous destinés à laisser « passer la fumée de l'encens, et enfin on « eut l'idée de le suspendre à des chaînes ; « mais ceci n'eut guère lieu qu'au douzième « siècle. »

Ces appréciations historiques nous paraissent appeler quelques modifications. Voici ce que nos documents personnels nous permettent d'énoncer sur l'encensoir et les formes successives qu'il a épousées le long des âges.

L'encensoir servait au cérémonial mosaïque. Saint Jean nous en montre un d'or très pur aux mains d'un esprit céleste et par là même en préconise l'usage (1). Les constitutions apostoliques recommandent d'offrir l'encens « au moment des oblations « sacrées (2) ». Cet usage fut-il très fréquent dans les premiers siècles ? nous avons quelque raison d'en douter.

L'encens n'était que trop connu des premiers fidèles. Le ritualisme païen en faisait

1. Apocal., VIII, 3.
2. *Constit. Apost.*, III. Muratori. *De rebus liturgicis.*

un odieux abus à l'autel des faux dieux et la persécution césarienne un élément d'obsession violente! Ne fut-il pas longtemps un signe avéré d'apostasie ? Et que de martyrs payèrent de leur sang leur noble refus d'y toucher! Les fidèles durent n'en user que modérément : de trop graves motifs justifiaient leurs défiances! Le doute, sur ce point, nous paraît peu plausible ; un passage de Tertullien le dissipe entièrement. Il dit : « Nous n'achetons pas d'encens, il « est vrai ; si les Arabes s'en plaignent, les « Sabéens répondent, en revanche, qu'ils « nous vendent beaucoup d'aromates à un « plus haut prix et en plus grande quantité « pour ensevelir nos morts que vous n'en « perdez pour enfumer vos dieux (1). »

Cependant la myrrhe sabéenne ne fut pas le seul présent déposé aux pieds du Dieu de la crèche ; les rois mages y joignirent l'encens, et l'Église lui en a continué l'hommage.

L'encens, comme le bien, sent bon ; de soi, il symbolise le Bien suprême ; aussi, sa tendance irrésistible est-elle de gagner les hauteurs des cieux qu'atteint sa vapeur odorante.

Une fois l'Église rendue à la liberté, on vit ce suave symbole reprendre faveur dans les pratiques liturgiques... Parmi les trésors légués par Constantin au pape saint Silvestre se trouvent deux encensoirs *(thimiamaterium)* d'or très pur, pesant quarante livres, plus un autre encensoir d'or *(thimiamaterium)* pesant dix livres (2). »

Ces encensoirs n'étaient que des espèces de réchauds « portés sur colonnes et avec « couvercle, posés devant les images des « saints ; on y brûlait de l'encens aux « grandes fêtes, durant les saints offices (3). »

1. *Thura plane non emimus : Si Arabiæ querentur scient Sabæi, pluris et carioris suas merces christianis sepeliendis profligari quam diis fumigandis.* Tert. *Apol.* XLII.
2. Anastase le Bibliothécaire. *Verbo : Sylvester*, liv. 46.
3. Anastase le Bibliothécaire. *Verbo : Sergius.*

Mais il en était d'autres en forme d'urne ou de coupe profonde, portés à la main et munis d'un pied à cet effet. C'était le thuribulum antique dont il est question dans Ezéchiel : *et chacun des anges,* dit le prophète, *avait un encensoir dans la main* (1). Un annaliste antique nous « le montre aux mains du prêtre qui en encense tout le chœur (2). »

Après l'urne évasée, pourvue d'un pied, vint la coupe profonde, variété de cassolette suspendue par trois chaînettes et sans couvercle.

Cette forme d'encensoir nous paraît avoir été en usage dès l'époque carlovingienne jusque vers le Xe siècle. Il s'en trouve un très beau type sur un ivoire inédit de Narbonne qui est du Xe siècle (fig. 9); l'ivoirier

Fig. 9. — Ivoire de Narbonne.

l'a mis entre les mains de Marie-Madeleine. Cette sainte femme est au tombeau de Jésus dont la porte est ouverte ; elle offre l'encens avec un encensoir dont on voit, ce semble, s'exhaler la fumée. L'encensoir est une

1. « Et unusquisque habebit thuribulum in manu sua. »
2. Evagre, écrivain du IVe siècle, liv. 4. chap. 7.

petite urne avec pied, chaînettes ([1]), et sans couvercle.

Nous en avons un autre semblable dans un des sarcophages de notre collection. Ce document est de Celles, près Brignoles (Var); il nous paraît de l'époque carlovingienne.

Un lit de parade est dressé (fig. 10) au

Fig. 10. — Sarcophage de Celles (Var).

milieu. Une femme y est couchée, ou trépassée, ou mourante, la tête sur un oreiller richement brodé; à gauche, trois apôtres; les noms de Jean et de Pierre y sont assez lisibles; à droite trois anges, portant à la main probablement quelque attribut de triomphe. Au centre et le long du lit, trois anges, encore. Ceux-ci entourent du plus religieux respect le personnage alité. L'un porte à la main un objet trop fruste pour être sûrement déchiffré, c'est l'ange Gabriel; son nom y est en toutes lettres. Les deux autres ont un encensoir à la main; ils encensent le lit sacré. Or ces deux encensoirs (fig. 10) sont sans pied, avec chaînettes; le tout est

1. Cet ivoire provient de Narbonne; la photographie nous en a été bienveillamment cédée par M. le colonel Puissagui, antiquaire et philologue d'une érudition consommée.

très lisible. Les encensoirs sont agités pour maintenir les charbons attisés, en développer l'incandescence et favoriser l'odorante vaporisation de l'encens ([1]).

Plus tard, vers le Xe siècle, l'ancienne urne à encens se complète généralement d'un couvercle ajouré pour donner libre issue à la fumée de l'encens. Sa forme devient celle d'une sphère; primitivement l'encensoir n'était autre qu'un hémisphère, le couvercle affectant la même forme et les mêmes dimensions; le tout prit l'aspect du globe terrestre: c'était le monde embaumant le ciel et envoyant au Créateur l'encens brûlant de ses plus hautes tendresses.

Les deux encensoirs de Dax (fig. 8) ont absolument cet aspect; des trois chaînes qui les soutiennent, deux s'adaptaient à l'encensoir proprement dit, la troisième au couvercle qu'elle servait à ouvrir ou à fermer à volonté pour introduire l'encens.

Nous voyons le même type aux mains des deux anges qui soutiennent l'ellipse rayonnante de la Vierge de Corneilha (Pyrénées Orientales) dont nous n'osons reproduire ici l'ectype dans la crainte de multiplier abusivement le nombre des photographies, dans un même article. Nous donnons, du moins, un croquis de l'encensoir (fig. 11).

Fig. 11.

Cette forme sphérique a prévalu jusqu'aux premières efflorescences de l'art gothique qui a fini insensiblement par créer l'encensoir encore généralement en usage.

Le XIIIe siècle s'est d'abord contenté d'allonger les chaînes, en conservant à l'encensoir sa sphéricité. En voici un spécimen

1. Déjà le R. P. Cahier, dans ses *Mélanges*, reproduit un type d'encensoir à couvercle ajouré, de l'époque carlovingienne. *Mélanges*, p. 236.

de 1270. Il est aux mains d'un ange qui encense le bienheureux Humbert, général de l'ordre des Dominicains, décédé à Valence (Drôme) (fig. 12).

Nous en donnons un calque ; ce spécimen est très caractéristique ; il aide à l'historiographie des encensoirs, à titre de type de transition [1]. Les chaînettes très longues y

Fig. 12.

présentent un système très particulier d'adaptation que nous avons rarement rencontré.

C'est assez longtemps après, sous l'époque ogivale à lancettes et à clochetons, que les encensoirs se sont enrichis de hauts couvercles capricieusement ajourés et pourvus de très longues chaînes. Les pièces de cette forme surabondent sur les bas-reliefs de nos derniers siècles et parmi les objets de mobilier liturgique que renferment les Musées publics et les collections privées d'antiquités chrétiennes.

(A suivre.)

Ch. Didelot,
Curé de la cathédrale de Valence (Drôme).

1. Le R. P. Cahier présente une nomenclature considérable d'encensoirs (*Mélanges*, page 236 et suivantes). Ils appartiennent à peu près exclusivement à la période ogivale avancée, avec force tours, pignons d'église, clochetons et autres surhaussements de tous genres. L'encensoir du bienheureux Humbert est, entre tous ceux que cite le savant archéologue, un spécimen très distinct.

L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive.

Deuxième article. (Voy. p. 467, 4me livraison, 1889.)

II.

Travaux d'art exécutés pour la ville d'Amiens.

DES monuments et des travaux artistiques dont nous allons parler, il ne reste rien, pas même des dessins assez anciens. Les auteurs qui ont eu la bonne inspiration de faire paraître en 1874 le *Vieil Amiens dessiné d'après nature* n'ont pu reproduire que les soubassements et les murs presque informes de quelques édifices tombant en ruine ou des croquis levés dans la première partie du XIXe siècle avec quelques profils de la cité d'après de vieux tableaux (1).

Mais, comme nous l'avons dit plus haut, les comptes de la ville sont complets pour la fin du XIVe, le XVe et le XVIe siècle: ils présentent, pour cette période de temps, un grand nombre de mentions intéressantes et les noms de beaucoup d'architectes, de sculpteurs, de peintres, d'orfèvres et de brodeurs. Les pages dans lesquelles nous allons rappeler, d'après ces comptes, les travaux d'art exécutés par ordre de l'échevinage, nous permettront de faire connaître le caractère tout à la fois artistique et religieux de l'ensemble des édifices civils d'Amiens vers la fin du moyen âge : elles nous permettront de déterminer jusqu'à un certain point, dans la dernière partie de notre travail, si cette ville présentait, sous le rapport de ses édifices et de leur décoration, l'aspect des villes flamandes et si les artistes qui ont travaillé dans ses murs étaient originaires des Pays-Bas ou s'y étaient formés.

L'ancien hôtel-de-ville d'Amiens, détruit en 1595, était un monument désigné, à cause des tourelles et des pinacles dont il était orné, sous le nom de « hostel des clocquiers». A l'une de ses extrémités s'élevait le beffroi, antique construction du XIIe siècle, réédifiée en 1408, dont il ne reste aujourd'hui que la base, masse quadrangulaire en pierre, servant de support à une tour ronde; la partie supérieure a été refaite en 1562 et en 1742. Ce double édifice fut, vers la fin du moyen âge, l'objet de divers travaux.

Le pan de mur qui s'élevait au-dessus de la porte d'entrée de l'hôtel-de-ville, était décoré d'un écu en pierre aux armes d'Amiens, qu'un ange tenait par une courroie et aux quatre coins duquel étaient sculptés les symboles des quatre évangélistes. En 1389, le peintre Adam de France revêtit cet écu d'une peinture à plat : les fleurs de lis du chef des armoiries furent dorées d'or fin ainsi que l'ange et l'on y peignit aussi « un tortin d'oignon de lis sur un vermeil camp a le lite (bordure en orle) estincelé d'or ». Dès cette même année, le magistrat était désireux de maintenir le bas de l'édifice en état de propreté : un peintre, nommé Pierre Desquesnes, y traça des croix blanches sur fond rouge, mesure qui fut dans la suite renouvelée à plusieurs reprises (1).

1. *Le Vieil Amiens, dessiné d'après nature*, par Aimé et Louis Duthoit, autographié par Louis Duthoit, 1 vol. in-folio avec planches; Amiens, 1874.

1. Archives communales de la ville d'Amiens. Comptes de l'année 1389.

Outre l'entrée sur la place, l'hôtel-de-ville en présentait, sur rue, une autre qui reçut une ornementation analogue à celle que nous venons de décrire. En 1425-1426, un tailleur d'images, dont le nom se rencontre souvent dans les archives d'Amiens, Jean Luitefort, y sculpta en bois de chêne un ange qui tenait un écu long d'environ deux pieds, et sur l'écu les armes de la ville ; maître André d'Ypres peignit le travail de l'entailleur, ainsi qu'une bannière d'airain qui surmontait le tout. Ce motif ainsi sculpté et peint, fut placé au pignon d'un « cappitel et hurelas » établi au-dessus de la seconde porte d'entrée (1).

La construction du nouveau beffroi commença en février 1406 ; les ouvriers travaillaient à la journée pour que l'ouvrage fût meilleur; en 1409, la ville contracta, au sujet de cet édifice, un emprunt auquel prirent part les habitants. Le maçon, c'est-à-dire l'architecte ou l'entrepreneur, qui se nommait Jean Leprévost, recevait en 1410 quatre sous par jour pour son salaire, tandis que ses ouvriers n'en avaient que deux. La maçonnerie du beffroi coûta 283 fr. 13 s. 6 d., ce qui équivaudrait à environ 10,000 francs en monnaie d'aujourd'hui.

Dès 1416, des travaux artistiques furent exécutés à l'extérieur du beffroi. Une statue en pierre, au moins grandeur nature, représentant la Vierge tenant l'enfant Jésus, fut placée en une niche taillée dans l'arête d'un des angles de la base quadrangulaire de l'édifice. L'entailleur Jean Lejour sculpta pour une somme de 6 livres 6 sous, la niche ainsi que le support et le dais de la statue, travail qu'il exécuta en temps d'hiver et en partie « a le candeille ». Son œuvre existe encore aujourd'hui. Il fit en outre, la même année, les feuillages qui décoraient l'escalier tournant *(voie à vis)* par lequel on montait à la chambre où se donnait la question, les corbeaux formant entablement au haut du beffroi et les gargouilles et « bestes servans pour getter les eaues dudit beffroy » (1).

Divers comptes ainsi que les profils tracés dans les peintures du pourtour de la cathédrale et les tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy (2) montrent que la partie supérieure de l'hôtel-de-ville et du beffroi offrait, de même qu'à Douai, Bergues et Tournai, des pignons et des tourelles décorés de statues, des fenêtres ogivales et des faîtières couronnées de bannières, d'épis, de fleurs, de pommeaux et de girouettes en fer et en plomb, brillant aux rayons du soleil et tournant au souffle du vent. Toute cette gracieuse ornementation était peinte et dorée : en 1494-1495, la somme considérable de 110 livres fut payée à Ricquier Hauroye, « pour avoir paint les pignons, heuses, pommeaus, espis et fleurs de lis des pignons des tours des clocquiers avec toutes les pourtraictures desdis pignons » (3). En 1496-1497, le même peintre reçut 110 sous, pour « avoir paint et doré trois fronteaux, trois heuses et une banière a l'ostel des clocquiers ». En 1516-1517, André de Moncheaux peignit le « heuses du beffroi » (4).

C'est surtout l'intérieur de l'hôtel-de-ville qui fut l'objet des soins et des dépenses de l'échevinage d'Amiens.

En 1409-1410, Daniel le verrier décora une salle du beffroi de vitraux offrant les armes du roi et de la ville et bordés de verres de couleur. Nicolas Bachelet refit ces verrières en 1516-1517 (5).

1. Archives communales de la ville d'Amiens. Comptes de l'année 1389.

1. Pagès, *Manuscrits*, t. II, p. 64. — Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1409-1410.

2. *Le Vieil Amiens*, 5e série, pl. 2.

3. Archives communales d'Amiens. — Compte de la ville pour l'année 1494-1495.

4. *Id.* 1516-1517.

5. *Id.* 1409-1410 et 1516-1517.

La salle du conseil offrait un mobilier artistique dans lequel le caractère chrétien n'était point négligé. Un banc à dossier et une table en chêne de la haute salle pavée de cet édifice furent décorés en 1425-1426 des armes de la ville par le hugier d'Amiens, Guillaume Martin; et la même année, Anne de Flers, veuve du brodeur Nicaise Sauwalle, fournit des coussins avec écussons brodés pour ces bancs et pour les « bancquiers » du plaidoir, avec d'autres écus brodés, en 1428, pour le *burel*, ou étoffe couvrant la table servant à écrire (1). En 1461, un sculpteur en bois, nommé Georges Corne, reçut 72 sous « pour avoir fait, taillié et assemblé ung biau drechoir de bois, qui a esté mis et par lui atachié en la chambre du Conseil à l'ostel des clocquiers, avecq ung angle (ange) et ung ymaige de Nostre Dame». On augmenta le prix convenu parce que « ou dit marchié le hughier maintenoit avoir beaucoup perdu ».

Ces travaux de sculpture et de menuiserie furent complétés en 1501 par un haut dossier et deux coffres à l'extrémité du grand banc, œuvre du hugier Pasquier Quentin. De nouveaux coussins aux armes de la ville, brodés par Guillaume Guérin, furent fournis pour ces bancs en 1519-1520 (2).

Dans la même salle furent placées, en 1478-1479, une tapisserie de hautelisse tendue devant la cheminée, qui coûta le prix élevé de 19 livres, et une autre pièce de hautelisse, payée 4 livres. Ces deux objets furent achetés à Jean Denis et à Nicolas Leclerc, tous deux d'Arras (3). Et à ce sujet, nous ferons remarquer que si Amiens semble avoir été, jusqu'alors, tributaire de la capitale de l'Artois, on voit en 1491 les hautelisseurs Pierre De le Tombe, Robert de Merques (?), Jean Dasin et Gilles Delebarre se faire recevoir bourgeois d'Amiens et en 1492 une somme de 20 sous payée à l'orfèvre Hugues de Bailli « pour avoir gravé a deus lez le marteau en fer servant a ferrer les pièces de hautelisses que les hautelisseurs font à Amiens » (1). Govain Loisel, hautelisseur, est reçu bourgeois en 1493-1494, et un autre hautelisseur Martin Boullon, en 1499, avec Léger Faverel, tapissier.

En 1525, la salle du conseil de l'échevinage d'Amiens fut ornée d'un vitrail offrant un écusson aux armes de France : c'était l'œuvre de Hugues de Caumont, habile verrier, auteur de travaux importants dans le chœur de l'église de Saint-Firmin-en-Castillon et de vitraux représentant l'apôtre d'Amiens dans l'église Saint-Leu (2).

Dans le même hôtel-de-ville se trouvait la grande salle du plaidoir, où se rendait la justice échevinale, souvent désignée dans les comptes sous le nom « d'oeurieul des clocquiers (3) ». Cette salle était éclairée par une grande fenêtre, dans laquelle Simon Sauvage, connu pour avoir travaillé dans l'église Saint-Martin-au-Bourg, avait placé outre diverses verrières posées en août 1433, un panneau représentant l'exécution d'un criminel, aux fourches patibulaires

1. Archives communales d'Amiens. — Compte de la ville pour les années 1428.

2. *Id.* 1425-1426, 1461-1462, et 1519-1520.

3. *Id.* 1478-1479. — Pierre de Graincourt, brodeur, ajouta une largeur d'un pied à la première de ces deux tapisseries.

1. Archives d'Amiens. Compte de la ville pour les années 1491-1492 et 1492-1497. — Il y avait à Amiens plusieurs autres tapisseries renommées comme étant très belles. Celles de Saint-Firmin-le-Confesseur, de Saint-Firmin-en-Castillon et de Saint-Germain étaient des œuvres d'art. La dernière de ces trois églises avait douze grandes tapisseries de hautelisse sur lesquelles étaient rappelées la vie et les actions principales de saint Germain, deux autres tapisseries représentant l'*Annonciation* avec la *Visitation* et les *Miracles de saint Nicolas*, et cinq autres tapisseries dont le sujet était l'*Histoire de Moïse*. — Dusevel, *Recherches historiques*, p. 32.

2. Dusevel, *Recherches historiques*, p. 33

3. On fait venir à Amiens le mot *oeurieul* du latin *auditorium*, cette salle est aussi appelée *auditoire*.

d'Amiens (1). Le principal ornement de cette salle du plaidoir ou auditoire était un objet d'art religieux, un Christ, qui rappelait aux juges le jour où ils seraient eux-mêmes jugés, et aux accusés et aux témoins le Dieu devant lequel ils étaient tenus de prêter serment. En 1454, le tableau devant lequel se prêtait le serment avait tellement souffert, que, d'après les comptes, « on ne veoit plus quelque figure ou représentacion dont l'on peust faire faire serment sur icelluy tablet ». Les échevins chargèrent Simon Marmion, qui depuis 1449 était en quelque sorte le peintre en titre de la ville, de faire un nouveau tableau. Par mandement du 28 juin 1454, cet artiste reçut la somme de 19 livres et 4 sous, pour « avoir paint et ouvré ung tableau ou est figurée la représentacion de Nostre-Seigneur JHESUS, Nostre-Dame, saint Jehan et autres personnages, de ouvrage d'or, azur et aultres fines paintures bien riches, pour ledit tablet mettre et assir ou plaidoir des clocquiers d'icelle ville ou lieu du vielz qui y estoit (2). » Les expressions *fines paintures et bien riches* indiquent un ouvrage d'une importance exceptionnelle: la même conséquence peut être tirée du prix, qui monte à 19 livres tandis que d'autres peintures faites dans le même but sont payées 32 ou 40 sous. Cette œuvre, le premier travail important que l'on connaisse de Simon Marmion, les autres travaux qu'il avait exécutés à Amiens depuis 1448 et ceux que son père Jean Marmion y avait faits lui-même de 1425 à 1444, rattachent à cette ville la formation artistique de ce peintre, l'un des maîtres les plus renommés de l'École flamande primitive.

C'est peut-être pour conserver le tableau de Simon Marmion, que deux ans plus tard, en 1456, les échevins achetèrent, pour la somme de 32 sous, à « ung marchant de ymages du pays d'Alemagne, Baudin Elles, un crucifix paint sur toile avec les ymages Nostre-Dame et saint Jehan l'Évangéliste qui fust mis a l'oeurieul des clocquiers », et sur lequel sans doute les accusés et les témoins avançaient la main pour prêter serment. Plus tard, vers 1483, un peintre d'Amiens dont le nom est souvent cité dans les comptes, Jean Bengier, peignit pour le même auditoire, un Christ, qui fut regardé comme remarquable; et quelque temps après, on plaça dans la même salle un autre Christ peint par Jacques Platel, dont le regard, disait-on, inspirait le respect et la terreur et empêchait les plus audacieux de se parjurer en prêtant le serment (1). En 1489-1490, le peintre Jean Bengier, dont nous venons de parler, reçut la somme de quarante sous pour avoir représenté, dans la même salle du plaidoir, « une ymage de Nostre-Dame et ung escu ou sont les armes de la ville (2)».

En 1496 le même artiste refit « le tablet ou est le crucifiment notre Seigneur estant en l'oeurieul ».

L'habile peintre Jacques Platel nettoya encore ce tableau en 1516-1517. D'un autre travail « de nettoyage » exécuté la même année par le même peintre, nous apprenons qu'il y avait, dans la salle de l'auditoire « une istorre de la ville », c'est-à-dire sans doute des peintures murales concernant Amiens.

De cet ensemble de faits, nous pouvons conclure que des travaux, dont nous ne pouvons apprécier la valeur, mais qui offraient un caractère artistique et religieux, avaient été exécutés à l'hôtel-de-ville d'Amiens.

1. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1432-1433. — Dusevel, *Recherches historiques*, p. 29.
2. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1453-1454.

1. Dusevel, *Recherches historiques*, p. 26.
2. Archives communales d'Amiens. Comptes de l'année 1489-1490.

Les autres monuments publics étaient l'objet de décorations analogues. En 1500, Jean Ha sculpte un écusson pour l'ancienne halle de la ville (1). En 1471, le peintre Gilles Du Massis reçoit vingt sous pour avoir enluminé un écu, sur lequel étaient entaillées les armes de la ville, placé au-dessus de l'entrée de la halle au poids (2). La Malmaison, édifice appartenant à la ville où siégeait le bailliage, offrait un plaidoir dont la décoration rappelait celle du plaidoir de l'hôtel-de-ville. En 1390-1391 Coppin (Jacques), le verrier, reçut quatre livres pour avoir posé deux panneaux de verre, avec les armes du roi, celles de la ville et d'autres ainsi que « plusieurs ymages en le cambre que on dist l'eschevinage de le Malemaison ». En la même année, Pierre de Gannes ou Desquennes repeignit, de carrés imitant la pierre, la grande salle du même édifice. Le peintre Adam de France exécuta des travaux dans la même salle en 1403-1404, et en 1409-1410 le verrier Daniël y plaça des vitraux aux armes du roi et de la ville ; en 1428, Anne de Flers, veuve du brodeur Nicaise Sauwalle, fournit des écussons brodés pour le bureau de l'auditoire, et en 1467 le verrier Jean Le Soyeur décora deux fenêtres de cette salle de douze écussons aux armes du roi, du duc de Berry, du duc de Bourgogne et de la ville d'Amiens (3). A la muraille était attaché un tableau représentant le Crucifiement, au bas duquel on lisait : *durissimum judicium fiet de his qui præsunt, si non recte judicaverint ;* dans la chapelle attenante, où les juges entendaient la messe avant l'audience, les murs étaient garnis de tapisseries semées de fleurs de lis d'or sur fond d'azur (4).

1. Dusevel, *ouv. cit.*, p. 19.
2. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1471-1472.
3. Années 1390-1391, 1403-1404; 1409-1410; 1428; 1467.
4. Pagès. *Manuscrits*, t. II, p. 463 et 464.

Il y avait au milieu du grand marché de la ville, un édifice dont la destination semblait ne point demander une décoration ; c'était le pilori, sorte de tour, en bois d'abord, puis en pierre, sur la plate-forme de laquelle étaient exposés les criminels. Cette tour offrait six gargouilles aussi en pierre, dont l'une représentait un homme blessé à la gorge, rappelant la mort d'un bourreau tué pour avoir frappé trois fois avant de trancher la tête d'un condamné ; plusieurs élégants motifs d'ornementation, des cerfs ailés et des salamandres indiquaient qu'on avait travaillé au pilori sous Charles VI et sous François I (1). La partie supérieure de la construction était, comme le beffroi, une sorte de flèche garnie de clochetons, portant une couronne de bannières, d'épis, de fleurons, de faîtières et de girouettes, peints des couleurs les plus brillantes. En 1390-1391, Étienne de Saveuses refit l'épi du pilori et Matthieu Lhermite fut chargé de placer au-dessus de cet épi une bannière de laiton, qui fut peinte et dorée par Adam de France (2). Le 23 juin 1444, Jean Marmion peignit à l'huile sur les deux faces une bannière d'airain servant au pilori, travail qui lui fut payé quatre sous (3). Le 19 octobre 1450, une somme de 116 sous fut donnée à Simon Marmion, fils de Jean, l'artiste dont nous avons déjà cité le nom, pour « avoir paint a oeulle de fin azur et doré de fin or les armes du Roy nostre sire sur une banière d'arain quarrée à l'un des lez et à l'autre, et aussy paint à oeulle de gueules et d'azur et doré de fin or les armes de la ville d'Amiens a l'un costé et à l'autre sur IIII penonchias d'arain, laquelle baniere et penonchias on mist pour virewettes

1. Pagès. *Manuscrits*, t. II, p. 65.
2. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1390-1391.
3. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1443-1444.

tournans aux vens a icelluy comble du marchié (le pilori) et aux pignacles d'icelluy, et avecq ce paint a oeulle de plusieurs ses coulleurs et doré de fin or les heuses, pommias, espis, foeullages et autres ouvrages de ploncq, qui sont autour des verges de fer portans lesdis penonchias et banieres, et pareillement paint les crettes et festissures de ploncq des pignacles des osteulx dessus dis (1) ». Le travail décoratif confié à Simon Marmion était, on le voit, important ; on remarquera l'élégance de ce couronnement d'un pilori.

Au nombre des bâtiments appartenant encore à la ville se trouvaient l'hôpital Saint-Ladre et la Maison des Filles repenties. Dans cette maison le peintre Jacques Platel fut chargé de peindre en 1490-1491 « ung crucifix eslevé, une ymage de saint Jehan et une de nostre Dame pour la chappelle (2) » ; à l'hôpital, les échevins avaient fait représenter par un autre peintre d'Amiens, Pierre Bengier, des sujets propres à inspirer des pensées de piété et d'encouragement aux lépreux qui y étaient détenus, *Job sur le fumier*, *Tobie aveugle*, le *Christ expirant sur la Croix* (3). C'est aussi aux échevins que sont dus les vitraux de la chapelle des Augustins placés dans cette église par Mas de Bruyne, verrier qui demeurait à Abbeville en 1501 et à Amiens en 1502.

Çà et là, d'ailleurs, sur les places publiques et dans les rues de la ville, s'offraient aux regards d'autres témoignages non moins évidents du goût des membres de l'échevinage et des bourgeois pour l'embellissement de leur cité.

Il suffirait d'ouvrir au hasard le *Vieil Amiens* pour en trouver la preuve: ici, ce sont des maisons à croisillons en bois sculpté avec des étages surplombant portés par des têtes d'anges ailées et dans le pignon triangulaire desquels est inscrite une ogive bordée d'oiseaux sculptés; là, c'est une habitation en pierre offrant au premier et au second étage des suites de fenêtres garnies de meneaux et entourées de colonnettes et de montants, des ancres en fer représentant une croix, un personnage, un chiffre ; ailleurs, c'est une porte, un escalier décoré avec l'exubérante richesse du style ogival flamboyant au commencement du XVIe siècle (1). Mais ce que nous voulons signaler, ce sont des objets et des édifices dont l'ornementation dépendait de l'échevinage, les puits, les croix, les ponts, les remparts et les portes.

Les montants en fer ouvragé d'un certain nombre de puits encore aujourd'hui conservés (2), rappellent que la capitale de la Picardie offrait, sous ce rapport, l'aspect de Bruges, d'Anvers et de Nuremberg. Les documents le prouvent pour les puits du Marché et de la Belle-Croix et pour le Beau-Puits. De ce dernier, auparavant désigné sous le nom de Puits-d'Amour, il reste la margelle aujourd'hui conservée à la Basse-Boulogne et datant de 1574 (3) ; il est possible de se représenter ce qu'était l'ancienne garniture en fer par un passage du compte de 1451-1452 où il est dit que Simon Marmion reçut la somme de 48 sous « pour son sallaire et paine d'avoir doré de fin or et paint a oeulle de diverses couleurs une grande heuse de ploncq faitte en VI pans avec son espy et plommiau, et chascune pieche ouvrée de foeules de plonc, tout assis et mis le XVIIIe jour de novembre l'an mil IIIIcLI sur le comble du puits de le

1. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1450-1451.
2. *Id.* 1490-1491.
3. Dusevel, *ouv. cit.*, p. 26.

1. Duthoit, *Le vieil Amiens;* 2e série, nos 36, 37, 47, 48, 54, 55.
2. Duthoit, *Le vieil Amiens*, 2e série, nos 30, 31, 49, 50, 59, 60, 93, 94, 95.
3. Duthoit, *Le vieil Amiens*, 2e série, no 61.

Haulte Rue. Et avec che, doré et paint a oeule et doré de son or et couleur les armes d'Amiens sur une banière d'arain atout son fer de lance, contenant la dicte banière XI paux desquarris (1). » Une mention du compte de 1506-1507, où nous voyons le peintre André de Moncheaux dorer de fin or « le comble du même puits », nous fait connaître qu'on y trouvait une licorne et un soleil. Le même peintre fit, à la même date, un travail analogue au puits du Marché (2). Déjà en 1463 Michel Luitefort, artiste qui semble avoir succédé à Simon Marmion comme peintre de la ville, avait décoré ce dernier puits: il avait reçu la somme considérable de 68 livres pour avoir doré et peint à l'huile le dais, les pinacles et la bannière en fer forgé, qui couronnaient le puits du Marché (3), et d'autres comptes nous apprennent qu'en 1483-1484 Simon Lheureux, sculpteur qui travaillait quelques années plus tard à Arras et Hénin-Liétard en Artois, fit le modèle en bois des fleurs de lis qu'on devait exécuter en plomb au-dessus des montants du puits de la Belle-Croix (4).

On ne s'étonnera point, après avoir lu ces détails, de l'importance qu'avait à Amiens la confrérie des serruriers et ouvriers en fer. Elle avait embelli son cierge d'ornements tout spéciaux: rien de curieux à voir, rapporte M. Dusevel, comme cette haute pyramide à jour, où se trouvaient attachés les emblèmes et chiffres de chaque métier de la bannière, et les modèles des ouvrages les plus difficiles à exécuter. Aussi cette pyramide attirait-elle les regards du peuple, quand on la portait aux processions du Saint-Sacrement et aux messes de saint Éloi (1).

Traversée comme Bruges par un grand nombre de canaux et de cours d'eau, la ville d'Amiens, de même que la cité flamande, offrait un grand nombre de ponts qui furent l'objet de la sollicitude du Magistrat. En 1425, deux habiles constructeurs avaient édifié le pont du Baraban (2); et en 1440, un architecte, dont nous aurons encore à citer le nom, Matthieu Regnault, construisit celui de sire Pierre Ducange dont on retrouve les trois arches et les deux tours dans le *Vieil Amiens* (3). L'année même de sa construction, ce dernier pont fut décoré, par un tailleur d'images du nom de Matthieu de la Halle, *d'un Saint-Jean-Baptiste montrant du doigt l'agneau de Dieu*, statue que les siècles et les révolutions avaient respectée jusqu'à notre âge et que des vandales ont détruite à coups de pierre et jetée par morceaux dans le fleuve (4). En 1480, l'architecte de la ville, Pierre Tarissel, construisit le pont Saint-Michel, remarquable par ses arches : un sculpteur, dont le nom semble indiquer une origine flamande, Jacques Has ou Hac, y plaça la même année un groupe représentant saint Michel terrassant le démon (5).

Le caractère chrétien de l'ornementation des édifices civils dont nous trouvons partout des traces, était surtout révélé par plusieurs croix en pierre ou en fer ouvragé, qui s'élevaient au milieu des carrefours et sur les voies publiques. L'une des plus célèbres était celle de la rue des Jacobins ou Frères Prêcheurs ; la procession de la

1. Archives communales de la ville. Compte de 1451-1452.
2. *Id.* Compte de 1506-1507.
3. Archives communales de la ville. Compte de 1463-1464. Luitefort est l'auteur d'un groupe en pierre, encore aujourd'hui conservé à Amiens dans la cave d'une maison de la place Saint-Firmin, qui est d'un très beau travail. Le compte de 1444-1445 nous en fournit la preuve: A Miquelet Luitefort...
4. Archives communales de la ville. Compte de 1483-1484.

1. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 38.
2. Dusevel, *Recherches historiques*, p. 8.
3. Duthoit, *Le vieil Amiens*, 1re série, nos 10 et 11.
4. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 18.
5. Archives communales d'Amiens. Compte de 1480-1481. — Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 11 ; Pages, *ouv. cit.*, t. II, p. 421.

cathédrale s'y rendait chaque année le jour de Pâques fleuries. Les échevins l'avaient fait édifier en mars 1445 par l'architecte Matthieu Regnault, qui fit « une moult belle croix de pierre de Croissy et tailla soubs la dicte croix en quatre sens les armes du Roy nostre sire, les armes de Mgr le Dolphin de France et les armes de la ville d'Amiens ». Michel Luitefort, peintre et tailleur d'images dont nous avons déjà parlé, reçut, en date du 6 mars 1447, la somme de 24 sous « pour avoir taillié et fait, en et sur ung croisillon de pierre de Croissy, le pourtraicture et ramenbrance de ung crucifix eslevé à l'un des lez, et mis pourtraicture, ymage et ramenbrance de Nostre Dame a l'autre lez tenant un enfant, lequel croisillon on assey sur et au bout de le fleque ou colombe de piet droict, estans et posié sur le cauchie en terre, ou milieu de le rue qui maine des Frères Prescheurs Jacobins à Saint-Denis et a le porte de Paris (1) ». En 1482-1483, Jacques Has ou Ha reçoit 4 livres 4 sous pour avoir « fait ung nueuf croisillon de pierre pour le croix de Bray (2) »; en 1506-1507, André de Moncheaux peignit et dora d'or fin et de fines couleurs la croix du Marché au blé « que on dist la Belle Croix» ; il reçut pour ce travail la somme de 25 livres.

Nous pourrions multiplier des citations analogues et prouver que l'on décorait les bornes de la ville de peintures et d'armoiries (3) et qu'il en était de même de la célèbre pierre de Saint-Firmin, que la ville faisait peindre à nouveau chaque année avant la fête de l'Ascension, jour où l'on y déposait, durant la procession, les reliques du saint (1). Nous devons faire connaître des travaux d'art plus importants, ceux qui furent exécutés aux tours et aux portes de l'enceinte fortifiée de la ville.

Les remparts d'Amiens étaient flanqués de distance en distance de tours, rondes pour la plupart, qui présentaient un beau caractère et qu'on ne négligeait point d'orner avec goût. On connaît les noms de plusieurs des architectes qui ont construit ces tours : Hugues Poulette, qui, vers la fin du XIVe siècle, a édifié cinq tours avec le maître des ouvrages de la ville, Pierre Darras ; Raoul Paisière, maître des œuvres d'Amiens, qui éleva à Hesdin vers le milieu du XVe siècle un clocher réputé pour être le plus bel ouvrage de toute la Picardie ; Jean Le Grand, maître maçon de la ville en 1464, auteur de plusieurs tours des fortifications, dont l'une était si élégante qu'on l'appelait *la tour orgueilleuse ;* Pierre Tarissel, que Louis XI employa et essaya d'attacher à son service, donna le plan de la grosse tour de la Haie et des tours de Guyencourt et du Quai ; Robert le Moutardier, constructeur de la tour de la Haie dont nous venons de parler, était un habile architecte qui travailla à l'église Saint-Germain d'Amiens, et construisit le clocher des Frères Prêcheurs et l'hôtel de Monceaux, dans la même ville : Jacques Bullant, à partir de 1525, introduisit les règles et le goût de la Renaissance (2).

1. Archives de la ville d'Amiens. Compte de 1446-1447.
2. *Id.* 1482-1483.
3. *Id.* 1480-1481, 1489-1490.

1. A l'occasion de la peinture de la pierre de Saint-Firmin qui était renouvelée tous les ans, les comptes offrent les noms d'une partie des peintres qui ont travaillé à Amiens de la fin du XVe siècle au commencement du XVIe. Voici la liste que nous avons relevée : en 1389. Pierre Sifflet, en 1396, Pierre Desquesnes ou de Guannes, en 1401, Adam de France, en 1415, Matthieu Cornu, en 1418, Jean Sauwalle, en 1425, Jean Marmion, en 1430, Hector de Thony, en 1434, Jean Sauwalle, en 1449, Simon Marmion, en 1452 et 1455, Jean Leroy, de 1456 à 1459, Raymond Simonnart, de 1460 à 1475, Pierre Bengier dit Gendarme, en 1478 et 1480, Guillame Du Massis, de 1483 à 1514, Robert le Thieulier, en 1515, Jacques Chavins.
2. Dusevel, *ouv. cit.*, p. 7 et suiv.

Les travaux de ces architectes ont été décorés par les tailleurs d'images et les maîtres peintres qui florissaient alors à Amiens. En 1415-1416, le peintre Adam de France reçut la somme de XLVIII sous, pour « LX personnages de saints et de saintes ès tourelles du tour de le forteresse de le ville »; l'archange saint Michel, vêtu d'une robe blanche recouverte d'un manteau écarlate et armé d'un glaive de feu pour percer Satan qu'il a saisi par sa chevelure, saint Pierre avec les clefs du paradis, saint Christophe portant l'Enfant divin sur son épaule, saint Sébastien, le patron des archers, sainte Barbe avec sa tour à trois fenêtres, la patronne des arquebusiers, sainte Marguerite invoquée par les femmes enceintes et beaucoup d'autres (1). Dès 1405, l'architecte Hugues Poulette avait prouvé qu'il était aussi tailleur d'images, en exécutant une statue de saint Nicolas, haute de trois pieds, qui fut placée à la fenêtre la plus élevée de la tour portant le nom du même saint, au quai ou port d'Amiens (2). En ce même port s'élevait, au-dessus des eaux de la Somme, une tourelle dont la bannière fut décorée par Simon Marmion, comme l'atteste le passage suivant des comptes de 1448-1449. « A Simonnet Marmion, paintre demourant en la ville d'Amiens, en la sepmaine du XXe jour d'octobre mil IIII^c XLIX, tant pour sa desserte comme pour couleur et or, avoir paint a oeulle les armes de la ville d'Amiens sur deux estandars d'arain, que on mist pour wirewittes au comble de nouvel fait et couvert d'aissaulx, sur le machonnerie d'une petite tour de nouvel faicte et machonnée sur la rivière de Somme en l'ostellerie ou fain, ou grant cay. Et pour aussy avoir paint a oeulle d'autres couleurs les deux heuses et espis de plonc, ouvrez et estannez de foeulles de ploncq, pour le tout, XIX sous (1) ».

Les bannières, les pinacles, les épis et les faîtières des diverses autres tours furent aussi peints et décorés. Adam de France représenta en 1405-1406 les armes de la ville sur une bannière servant de girouette à la porte de la Longuemaisière ; l'ornementation de la tour Saint-Nicolas dont nous venons de parler, fut peinte et dorée en 1457-1458 ; un autre peintre demeurant à Amiens, Toussaint De la Porte, reçut pour cet ouvrage la somme de 52 sous (2). Un travail analogue exécuté en 1478-1479 aux « deux bouts » de la tour, fut payé à Ricquier Hauroye 4 livres 16 sous et continué en 1479-1480; le peintre était en grand renom et l'ouvrage sans doute plus considérable (3). Le même peintre reçut en 1487-1488 la somme de 13 livres pour un ouvrage de même nature qu'il fit à la tour du Vidame (4). Sur le quai du port, dont nous avons déjà parlé, s'élevait une tourelle dédiée probablement à saint Michel : le sculpteur Jean Warin, dit Ha, y plaça en 1495-1496 la statue de ce saint, qu'il avait entaillée, ainsi qu'un écusson et un grand écu; ces sculptures furent peintes par Ricquier Hauroye, ainsi que la croix, les pinacles, les rayons de soleil et les flammes qui couronnaient la tourelle; le tailleur d'images reçut 21 livres 10 sous et le peintre 26 livres (5).

Les travaux de cette nature continuèrent au XVIe siècle. En 1510-1511 le peintre André de Moncheaux dore une fleur de lis

1. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1415-1416. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 24.
2. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 10.

1. Archives communales d'Amiens. Compte des années 1448-1449.
2. *Id.* Compte des années 1457-1458.
3. *Id.* Compte des années 1478-1479.
4. *Id.* Compte des années 1487-1488.
5. *Id.* Compte des années 1495-1496. — Le même Ricquier Hauroye avait levé et peint en 1468, 1487 et 1494, le plan des fortifications d'Amiens et des cours d'eau voisins.

double, un gros pommeau et d'autres motifs de décoration sur les tours qui avoisinent le pont Barraban. Un sculpteur, connu par des travaux d'une grande importance artistique exécutés à la cathédrale, Antoine Aucquier fournit en 1512-1513, trois écus aux armes du roi et de la ville « au guigrelot, sur la rivière, près le Vidame ». Durant les deux années suivantes, un autre habile entailleur d'images à qui l'on attribue les sculptures de la flèche de la cathédrale, Jean de Tombe, fit divers travaux pour l'échevinage, entre autres une licorne tenant les armes de la ville à la tour du pont Du Cange, travaux qui furent peints et dorés par André de Moncheaux, ainsi que les armes de la ville exécutées en 1516-1517 par le même Jean De Tombe, pour la tour du Pont-à-Cornailles (1).

Les portes de la ville étaient décorées non seulement de l'ornementation qui surmontait les tours, mais de niches renfermant les statues des saints dont elles portaient le nom ou sous la protection desquels elles étaient placées. Celle dont il est le plus souvent question dans les comptes, est la porte Montrescu. L'architecte Hugues Poulette l'avait réédifiée en 1389 : on avait mandé, pour s'assurer de l'excellence de son travail, maître Pierre Largent, architecte de la cathédrale, et Jean Marchant, architecte du château de Boves, avec plusieurs autres habiles ouvriers (2). Elle était formée d'un ensemble de tourelles, dont les pignons triangulaires, où s'inscrivait une arcade trilobée, étaient garnis de rampants et surmontés de bannières, crêtes, girouettes et croix. Dès sa construction elle fut ornée de statues : en 1389, le sculpteur Jean De la Chapelle reçut 48 sous pour l'avoir décorée « de deux ymages avec II tabliaux de noir marbre pour les noms de ceux par qui ils avoient esté mis ». En 1390, Jean Grenée le jeune y tailla en pierre l'écu aux armes du Roi surmonté de la couronne, et en 1396-1397, Jean Colart, dit de Cologne, y sculpta une statue de Notre-Dame, qui fut peinte par *Coppin*, avec les autres images et écussons (1) ; en 1475 le sculpteur Bernard Marchant recevait 7 livres « pour ung grant ymaige de saint Loys » que l'on y plaça et Jean Bengier 2 livres pour avoir peint cette image. Une statue de Notre-Dame et son dais y furent repeints en 1484-1485 par Ricquier Hauroye, qui en 1494-1495, restaura tout l'ensemble, images, bannières faîtières et girouettes (2). Malheureusement de 1525 à 1530, l'antique porte du XIVe siècle fit place à une construction renaissance. Les autres portes furent l'objet de travaux analogues. En 1396, le sculpteur Jean de Cologne et le peintre Coppin furent chargés d'exécuter à la porte Gayant les travaux qu'ils avaient faits pour la porte Montrescu. Plus tard, en 1523-1524, André de Moncheaux peignit et dora toute l'ornementation de cette même porte Gayant.

A la porte Saint-Michel, Jacques Hac plaça en 1464 une statue de l'archange et en 1468 Ricquier Hauroye peignit un écusson armorié (3).

La porte Saint-Pierre était, comme les autres, décorée de statues, de clochetons, de bannières et de crêtages. En 1396-1397, Coppin y peignit d'or et d'azur le saint dont elle portait le nom ; en 1418-1419, l'imagier Bauduin Laissegnoy refit à cette statue la tête, une main et un livre ; en 1472-1473, Jean Bengier peignit toute l'ornementation

1. Archives communales d'Amiens. Compte des années 1510-1511, 1512-1513 et 1514 à 1517.
2. *Id.* Comptes de la ville pour 1389.

1. Archives. Années indiquées.
2. Archives. Années indiquées.
3. Archives communales d'Amiens. Compte des années, 1396-1397, 1523-1524, 1462-1469.

d'or et d'azur ; et en 1483-1484, Ricquier Hauroye enlumina richement le Saint-Pierre et deux anges qui portaient l'écusson du roi. Un travail important, payé 40 livres, fut exécuté en 1496 par Jean Warin, dit Ha, à la porte de Beauvais, où furent placés un écu timbré, deux anges et deux licornes, deux écussons aux armes de la ville et l'amortissement de la niche à dais où se trouvait une image. Une mention des comptes de 1498-1499 donne une idée de l'ensemble de la décoration de cette même porte de Beauvais ; une somme de 106 livres est payée à Ricquier Hauroye « pour avoir paint, doré et estoffé les heuses, cappes françoises, espis et foeullages des quatre grans oignons de lis de la porte de Beauvais en ce comprins les pingnons du costé du bolvert avec le pelliquan ; item les heuses des deux grosses tours et les quatre fenestres par dedens le ville ». Le même peintre reçut en outre 42 livres pour avoir décoré de couleurs les armoiries et les licornes sculptées par Jean Warin dit Hac. Ce dernier fit, en 1508-1509, à la pointe du rempart voisin de la même porte, des anges, des écussons et d'autres ornements que peignit André de Moncheaux [1].

A la porte de la Longuemaisière, nous voyons, en 1425-1426, maître André d'Ypres peindre à l'huile les armes de la ville sur une bannière placée au-dessus de l'échauguette, et sur quatre panonceaux attachés à chacune des quatre tourelles de cette échauguette. A la porte de la Hotoie, les échevins font opérer des travaux en 1487-1488 ; Jean Warin, dit Ha y plaça dans une niche une statue de saint Jean-Baptiste, qui fut peinte, ainsi que la niche, par Ricquier Hauroye ; un autre peintre, Jean Barbet, fut chargé d'enluminer, à la même porte, un écu de France, deux anges et deux écussons aux armes de la ville. Et Jean Hac sculpta, encore à la même porte, en 1507-1508, quatre écussons qui furent, ainsi que les fleurs de lis, les faîtières, les pommeaux et les épis, peints d'or fin et d'azur par André de Moncheaux. En 1522-1523, c'est l'habile sculpteur Antoine Aucquier, qui taille une pierre pour la porte de Duriame [1]. La mention suivante, empruntée au compte de 1488-1489, nous fait connaître des travaux de peinture exécutés à la porte de Noyon : « A Ricquier Hauroye, paintre, pour avoir paint, doré et estoffé la heuse du clocquier de l'eschauguette de le porte de Noion et fait un soleil d'or en le cappe du pignon, paint et doré ung escu des armes du Roy nostre sire et deux angelos tenants ledit escu, VIII l. [2]. » Le compte de l'année suivante nous apprend que Jacques Hac sculpta, pour la même porte, une statue en pierre de saint Firmin, et que cette statue fut décorée par Ricquier Hauroye, qui peignit aussi les arcades trilobées et les bannières des pignons [3].

A l'ensemble que nous venons d'exposer à nos lecteurs en leur faisant jeter un coup d'œil sur les édifices publics d'Amiens, il y a lieu d'ajouter un certain nombre de détails qui ne sont point sans intérêt pour l'histoire de l'art.

Le mayeur, comme chef de l'échevinage, portait à sa ceinture le sceau de la ville dans une bourse en velours bleu sur laquelle étaient brodées les armes d'Amiens et des fleurs de lis d'or. Cette bourse étant renouvelée tous les ans : les comptes présentent, avec la dépense faite à ce sujet, toute une série de noms de brodeurs, dont plusieurs,

1. Archives communales d'Amiens. Compte des années 1396-1397, 1472-1473, 1483-1484, 1496-1497 etc., etc.

1. Archives communales d'Amiens. Compte des années 1487-1480, etc.
2. Compte de 1488-1489.
3. Compte de 1489-1490.

d'après leur nom, ont une origine flamande: ce sont: à partir de 1389 la brodeuse Evrarde; en 1390 Nicaise Sauwalle; en 1418 Anne, femme du dit Nicaise; en 1421 Tassart (Eustache) Latargie; en 1424, Marguerite de l'Esclaterie, ouvrière en broderie; en 1425, Anne de Flers, veuve de Nicaise Sauwalle; en 1441, Gilles Latargie; en 1443 Jean de Rosendael; en 1454 David de Herselaines; en 1482 Nicolas de Herselaines et en 1502 Adrien de Herselaines (1). En 1482 David de Herselaines avait brodé les nombreux écussons dont était ornée la tente dressée chaque année par la ville, pour y poser le Saint-Sacrement aux processions de l'Ascension et de la Fête-Dieu (2).

En 1475-1476, Jean Picquet avait brodé l'écu des armes d'Amiens « aux besaches de cellui qui quiert par le ville le pain des prisonniers (3) », travail renouvelé en 1496 par Nicolas de Herselaines. En 1512-1513, Jean Guérin brode les armes de la ville sur douze écussons attachés aux torches servant pour la procession. En 1519-1520, le tapissier Jacques Carpentier met à point et restaure les tapisseries du roi, dont fut décoré le bateau sur lequel François I et la reine se rendirent à Abbeville en partant pour l'entrevue du camp du drap d'or à Ardres.

Les cartulaires dans lesquels étaient enregistrés les privilèges de la ville, étaient, ainsi que certains livres précieux appartenant à l'échevinage, enluminés avec soin et richesse. En 1389, le peintre Adam de France avait enrichi de lettres d'or le cartulaire des chartes et privilèges de la ville; en 1426, l'écrivain Jean Le Carpentier écrivit en « lettres de fourme » et relia richement le livre aux édits de la ville d'Amiens. De 1474 à 1475 diverses sommes furent payées à Jean Rousse, « escripvain », pour la reliure de plusieurs de ces recueils et manuscrits. L'un de ces livres, qui est encore aujourd'hui conservé dans les archives communales d'Amiens, fut orné de lettres capitales en or et en couleur offrant des rinceaux, des léopards, des papillons et des écussons armoriés, par l'écrivain Jean Duquet, qui reçut pour ce travail en 1479-1480 la somme de 57 sous. Sur la première page de ce cartulaire est dessinée une miniature assez riche et assez fine, qui représente les armes de France portées par deux anges; 24 sous furent donnés aussi en 1479-1480 pour un travail analogue, au peintre Ricquier Hauroye (1). Deux autres registres en parchemin de la ville furent enrichis d'ornements vers la même date: Jean Obry, enlumineur, travailla à un registre de la ville en 1482; l'écrivain Jean Laurent, qui était un miniaturiste assez habile comme le prouvent un encadrement et une lettre majuscule du registre N., conservé dans les archives communales d'Amiens, enlumina d'or et d'azur en 1483 le livre aux Brefs et Ordonnances, et en 1486-1487 « les croniques de France ou il y a LXXVIII grans lettres »; et Jean Bengier en 1484-1485 peignit « aucuns personnages au commencement du livre ou sont enregistrez les habitans et nouveaux bourgois (2) ».

Les mentions relatives à la peinture des bannières remises aux milices communales, aux escortes des charriots de vivres de l'armée et pour divers autres usages ont peu d'importance au point de vue de l'art: mais elles présentent un certain nombre de noms de peintres qu'on ne trouve pas souvent ailleurs.

1. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année passim.
2. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 32.
3. Archives communales d'Amiens. Compte des années 1475-1476, 1479-1480.

1. Archives communales d'Amiens. Compte de l'année 1478-1480.
2. *Id.* Compte des années mentionnées.

En 1396, 1401 et 1413, Coppin Lejeune; en 1405, le hugier Simon de Cotigny et le peintre Adam de France ; en 1414 *Andrieu*, (André) le peintre ; en 1433, Jean Sauwalle; en 1459, Raymond Simonnart ; en 1463, Toussaint Deleporte ; en 1476 et 1477, Jean Bengier ; en 1496, encore Jean Bengier qui, avec Ricquier Hauroye, peignit 76 écussons aux armes de France, à l'occasion des obsèques du roi Charles VIII célébrées dans la cathédrale ; en 1499, André de Moncheaux; en 1503, Jacques Platel, qui fit douze écussons aux armes de Jacques Clabault, mayeur de la ville, lors des obsèques de ce mayeur ; en 1514, Arthur Le Seillier à qui furent commandées des armoiries pour le service célébré après la mort du roi et de la reine ; en 1515, Pierre Palette qui reçut 12 livres pour avoir peint et doré deux grandes bannières de taffetas rouge servant à la procession du Saint-Sacrement ; en 1518 et 1519, 1520 et 1521 encore André de Moncheaux à qui l'on demanda, outre le plan de la ville, des bannières et des armoiries pour pavoiser les bateaux qui conduisirent des vivres au roi pendant l'entrevue du camp du drap d'or [1].

Les entrées solennelles des souverains, rois de France ou ducs de Bourgogne, l'arrivée de leurs officiers et de grands personnages, les mariages de ces officiers, des enfants des mayeurs ou de ceux qui avaient rendu des services à la ville, étaient marqués par des fêtes, des présents et des dons, à l'occasion desquels nous trouvons les noms de toute une nouvelle série d'artistes, les orfèvres. Ce sont : en 1390-1391, Firmin Conin, Jean Morel et Jean Hanon, qui fournirent des gobelets d'argent donnés en présent ; en 1396, Gilles d'Irlande, qui grava le petit sceau de la ville ; en 1398, Jean de Hollande ; en 1403, Jean de Helleville ; en 1413, Nicolas Vaassal ; en 1415, Olivier Le Vaasseur ; en 1421, Jean Vaassal, qui fit en émail les armes de la ville et livra l'aiguière d'or offerte à Catherine de France; en 1426, Olivier de Wailly ; en 1427, Jacques de Blangy ; en 1428, Jacques Damien, pour un calice donné par les échevins à un religieux carme à l'occasion de ses prédications, et Jean Douchet, qui grava un sceau servant à marquer les pièces de drap. En 1435, Pietre Sablon, dont le prénom semble indiquer une origine flamande, reçut, 46 livres 2 sous pour « le fachon d'un ymage de sant Jehan », dont la ville eût fait présent à la duchesse de Bourgogne, si elle était venue à Amiens, et un autre orfèvre Thomas Philippe exécuta une coupe d'argent doré qui fut offerte à madame de Rivery, femme de Jean de Fosseux [1]. L'écusson d'argent doré émaillé des armes d'Amiens que l'orfèvre Henri Oberon fit pour la ville en 1442-1443, fut sans doute fourni à l'occasion de l'entrée solennelle du Dauphin, solennisée en cette même année par des mystères et des jeux de personnages que représentèrent Jean Lemannier, André le peintre et Guillaume Sauwalle. Lorsque le comte de Charolais vint pour la première fois à Amiens, en 1448, lui furent offerts les deux drageoirs d'argent vairés et dorés en losanges, émaillés des armes du comte et de celles de la ville, qui étaient l'œuvre d'un autre orfèvre d'Amiens, Guillaume François. L'entrée de la Dauphine en 1482 présente un intérêt tout spécial ; sans parler des six bâtons, peints de dauphins et de marguerites, dont les échevins se servirent pour porter une étoffe au-dessus de la tête de la princesse, nous reproduirons les noms de sept orfèvres de la ville, Jean Alart, Jean Gromelu, Pierre Fauvel, Jean Damiens, Henri Corroyer,

1. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 27.

1. Archives communales d'Amiens. Comptes des années indiquées.

Pierre de Dury et Pierre Quinquant, qui s'associèrent pour exécuter un navire d'argent doré garni de forteresses, donné en présent par la ville.

Un autre navire d'argent, non moins riche, offert en 1484 à la reine de France, fut l'œuvre de Nicolas Deshoteux, autre orfèvre d'Amiens, à qui la confrérie de Notre-Dame du Puy commanda une image d'argent dont le piédestal était orné de l'écu armorié des 28 maîtres de la confrérie. Ce piédestal fut exécuté en 1502 d'après les dessins du peintre Ricquier Hauroye (1).

Ce même peintre avait aussi été chargé de faire en 1493 les dessins du présent que les échevins se proposaient d'offrir à la reine Anne de Bretagne. Ce présent consistait « en une pièce d'œuvre en fachon de une fontaine d'argent doré, en laquelle y auroit une licorne et une cheraine, et au pied les armes du roy et de la royne, puis au dessoubz celles de la ville esmaillées, affin que la dicte royne puet, en regardant la fontaine, avoir mémoire du dit don (2). »

1. Comptes des années indiquées. — Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 35.

2. XVIe registre aux délibérations de la ville d'Amiens, avril 1493.

Les échevins avaient demandé à Jean Graval, orfèvre d'Amiens, d'exécuter ce travail; mais le prix qu'il proposa leur parut tellement élevé, qu'ils se décidèrent en avril 1493 à faire exécuter l'œuvre par des orfèvres de Péronne, un autre d'Amiens et un ouvrier de Valenciennes. Nous mentionnerons encore les noms d'Ydier Cugu en 1496, de Pierre Le Cruyssier en 1502 et de Jean Le Marquais en 1521, avec ceux de Lucas de Cuignières et Pierre Lesmessier qui en 1517 ciselèrent les trois chefs en or fin de saint Jean, offerts l'un à la reine de France, l'autre à la mère du roi et le troisième à Mme d'Alençon (1).

L'ensemble des ouvrages d'art dont nous venons de constater l'exécution dans les édifices dépendant de l'échevinage et pour la ville, prouve qu'il y avait à Amiens un grand mouvement artistique et que la bourgeoisie tenait à honneur de décorer avec richesse la cité et ses monuments et de leur donner un caractère religieux.

C. Dehaisnes.

(A suivre.)

1. Dusevel, *Ouv. cit.*, p. 37. — Archives de la ville. Comptes des années indiquées.

Le tableau de dévotion de la collection de Piolant, à Poitiers.

EN 1865, M. le comte Georges d'Aviau de Piolant vint passer à Rome plusieurs mois d'hiver. Nous fîmes ensemble quelques excursions [1] au point de vue exclusif de l'archéologie religieuse et comme il avait le goût naissant des collections, il me fut très facile de le satisfaire.

Les marchands d'antiquités, les *antiquaires*, suivant l'expression reçue, ne manquent pas à Rome. Ils étaient fort bien approvisionnés, pour trois époques principalement : l'art étrusque, l'art romain et l'art moderne. Le moyen âge y était si négligé qu'il ne comptait presque pas : aussi pouvait-on se procurer ses œuvres à des prix très modérés. Ce fut bien mieux, après l'invasion des États pontificaux par le Piémont : la suppression des églises et des couvents, la détresse qui s'ensuivit et obligea souvent à l'aliénation, jetèrent sur le marché de la ville éternelle quantité d'objets qui n'avaient pas l'habitude d'y venir. Je possède un grand panneau peint du XIVe siècle, de l'école de Giotto, qui représente la Vierge et l'Enfant Jésus. J'ai acheté un autre panneau, figurant Urbain V et contemporain de ce pape, pour l'évêché de Mende ; j'ai décidé le chanoine Le Boucher, d'Angers, à faire l'acquisition d'une Nativité, peinte sur panneau au XVe siècle. Il se rencontrait, de temps à autre, de ces occasions exceptionnelles, dont il fallait savoir profiter. Depuis lors, tout a changé, maîtres et idées : les Piémontais ont importé le goût du moyen âge, qui désormais se cote aussi cher que dans les autres pays. Il n'en était pas encore ainsi en 1865, quand je rencontrai au Corso un tableau de dévotion, orné à la fois par le miniaturiste et l'orfèvre, garni de reliques, datant d'une bonne époque et d'une forme peu commune. M. de Piolant, partageant mon admiration pour cette œuvre médiévale, n'hésita pas à s'en rendre acquéreur et je gage qu'il n'a point eu à s'en repentir, car les éloges des vrais amateurs, entr'autres du cardinal Pitra, ne lui ont pas fait défaut.

C'est ce tableau que je vais décrire et apprécier, d'après les notes prises à deux fois différentes, à Rome et à Poitiers, en face de l'original, qu'il sera avantageux également à la science de divulguer par la photographie.

I.

LES dimensions sont : en hauteur, 0,29 ; 0,23 en largeur et 0,06 en épaisseur, le tableau étant fermé. L'objet est donc essentiellement mobile et portatif : rien, toutefois, n'indique qu'il ait pu se suspendre, comme il a été fait pour des tableaux analogues [1].

L'aspect est celui d'un livre, qui s'ouvre

1. *Annal. arch.*, t. XXV, p. 52.

1. « Item, ung grand tableau, à deux tables d'argent doré, où il y a ung petit crochet d'or à le pendre, qui a environ quatre doyz de long et demy doy de large, esmaillé dehors et dedans, et d'ung cousté par dehors y a ung sainct Jehan et de l'aultre cousté, une saincte Catherine et au dedans, d'ung cousté, ung crucifixment, et de l'aultre cousté, l'Adoration des troys Roys. — Item, ung aultre tableau d'argent doré, assez grand et d'environ demy pied de long et d'ung dour de large, ouquel y a une chesne double pour le pendre, à l'endroict duquel tableau y a ung sainct Christofle esmaillé et bourdé d'anges et par le derrière le dict tableau est tout plain. » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542.)

et se ferme à volonté, ou plutôt d'un diptyque à deux feuilles, comme le nom même l'exprime clairement. Quand on ne s'en sert pas, qu'on veut le préserver de la poussière (1) ou le transporter, surtout parmi les bagages, on le ferme, quitte à l'ouvrir, le cas échéant. De la sorte, le tableau pouvait se conserver plus longtemps dans son intégrité première et ne risquait pas de passer presque inaperçu, comme ce que l'on a constamment sous les yeux. Le moyen âge avait de ces ressources et ingéniosités qui nous échappent actuellement.

L'âme de ce *livre*, où on ne lit pas, mais qui contente le regard et porte tout ensemble à la méditation et à la prière, est en fort bois de chêne, capable de résister et bien fait pour protéger efficacement la fragilité de l'intérieur. Ce bois a subi une double préparation, tant pour lui assurer une certaine durée que pour l'embellir. Il a d'abord été recouvert d'une épaisse couche de mastic blanc, puis passé en couleur : vert, tacheté de rouge, à l'imitation du jaspe sanguin. Par dessus était tendue une housse d'étoffe, de soie jaune, à dessins multicolores : elle couvrait le dos, où elle était libre, et les plats, où elle était fixée par des clous qui bordent toutes les tranches. L'étoffe a été déchirée partout et il n'en reste plus que des vestiges, à l'endroit où elle adhère au bois.

La tranche elle-même est rouge, comme le dos, avec des appliques d'argent au rebord intérieur. Les charnières ont été faites très grossièrement : comme elles ne devaient pas paraître, l'artiste n'a cherché ni à les dissimuler ni à les embellir. Ce sont deux anneaux de fer, pris l'un dans l'autre et dont les tiges, après avoir traversé les planchettes qu'elles unissent, ressortent à l'extérieur sur le plat, où s'enfonce la pointe afin qu'il n'y ait pas de saillie.

Le diptyque étant ouvert, on constate vite la similitude d'ornementation sur les deux feuilles, qui comportent, chacune, un champ miniaturé et une bordure, où les miniatures alternent avec les reliques.

Je commence l'examen par la feuille placée à la droite du tableau, qui est à l'inverse du spectateur.

Le champ est recouvert d'une plaque de vermeil, attachée au pourtour par de petits clous à tête plate et découpée, seulement à l'endroit des personnages qu'elle met davantage en évidence (1).

La peinture, exécutée à l'œuf, est faite sur le bois même, mais préalablement préparé au mastic blanc (2). Le sujet est la Vierge-Mère, figurée aux trois quarts, c'est-à-dire jusqu'à la naissance des jambes ; c'est donc plus que le buste ou *la media ymago, demy ymage* (3), des inventaires.

1. Pour garantir les tableaux de la poussière, on les enveloppait aussi d'une chemise faite exprès : « Plus ung aultre petit tableaux carré, à petits personnages élevés et d'yvoyre, en mistaire du Nouveau Testament, avec ses cheumyses ». *(Inv. de la Sainte-Chapelle de Chambéry*, 1542.)

1. Le plus ancien exemple de ce procédé à Rome se voit sur l'image achéropite du Sauveur, au Saint des Saints. Le revêtement d'orfévrerie, qui ne laisse apercevoir que la tête et les pieds, a été fabriqué à la fin du XIIe siècle, sous le pontificat d'Innocent III, dont le nom y est inscrit.

L'inventaire du Saint-Siège, en 1295, enregistre sous le n° 718 : « Unam tabulam, guarnitam de laminis argenti, in qua sunt imagines apostolorum Petri et Pauli ».

2. Le tableau en pied de saint François d'Assise, au musée chrétien du Vatican, signé MARGARIT DE ARETIO FEC. (X. B. de M., *Œuvr. compl.*, t. II, p. 260), est exécuté d'après ce système, dont il fut l'inventeur. Il vécut de 1212 à 1289. Vasari fait de lui cet éloge : « Il fut le premier qui trouva le moyen de rendre la peinture plus durable et moins sujette à se fendre. Il étendait une toile sur un panneau, l'y attachait avec de la colle forte composée de rognures de parchemin et le couvrait entièrement de plâtre, avant de l'employer pour peindre ». « Ainsi, ajoute Viardot dans ses *Musées d'Italie*, Margaritone réunissait en un les trois procédés de la peinture : panneau, toile et fresque. »

3. « Unum amictum ad aurum filatum, de opere anglicano, cum media imagine Salvatoris in medio et sex alias circa eam ». *(Inv. du S. Siège*, 1295.)

« Pour 212 pièces d'enlumineure, mis dessous les cris-

TABLEAU DE DÉVOTION.

(Collection de M. Fraient à Poitiers.)

La robe de Marie est rouge vif, avec poignets serrés ; le manteau est bleu, fileté d'or. Ce sont les couleurs traditionnelles, peut-être aussi symboliques, car le rouge signifie la passion morale, aussi bien que le sang versé, et quel cœur fut plus cruellement atteint que celui de la Mère aux souffrances et à la mort de son Fils (1) ? Voilà pour le côté humain et terrestre, tandis que la glorification ultérieure peut être traduite par l'azur, qui fait songer au ciel, où elle a été élevée par sa triomphante Assomption. Le voile, qui de la tête retombe sur les épaules, est couleur grenat, avec frange et reflets d'or. Ces rehauts métalliques, empruntés aux byzantins, sont fréquents sur les mosaïques, où ils dénotent des étoffes changeantes sur lesquelles joue la lumière ou même simplement que baignent, aux saillies, les rayons dorés du jour.

La figure est sérieuse, réfléchie, expressive : elle se distingue surtout par ses yeux grands ouverts et son teint pâle.

La Vierge tient son Fils à deux mains : c'est un gros enfant, à l'air grave et la tête penchée, parce qu'il regarde en bas, comme s'il cherchait celui qui le prie. Ses pieds sont nus, ainsi qu'il convient à la divinité ; mais ses jambes aussi restent à découvert, car sa petite tunique ne descend pas plus bas que les genoux. Ce vêtement unique, qui, suivant la légende, croîtra avec le développement normal de Jésus, est couleur grenat, à reflets d'or, comme le voile de Marie. Or le grenat, par sa teinte rouge, est aussi allusif à la passion sanglante. L'on tend à la nudité absolue, qui fera son apparition avec la Renaissance : non seulement toute la partie inférieure n'est pas garantie par la robe trop courte, mais le haut est décolleté et une échancrure profonde dégage la poitrine. Sur cette robe sont appliquées des lisières rouges, parce que l'enfant ne marche pas encore seul et a besoin, pour guider ses pas chancelants, de l'aide de sa mère : ces lisières enserrent la taille en manière de ceinture et montent droit aux épaules à l'instar des bretelles (1). La main gauche presse le vêtement, comme pour le relever : il n'est pourtant pas gênant dans son exiguité ! La droite appuie sur le genou un rouleau blanc, qui atteste qu'il est venu sur terre pour enseigner et légiférer. Déjà perce le réalisme : ainsi la bénédiction est abandonnée pour faire place à un geste insignifiant, du moins l'emblème de la parole et de la doctrine corrige ce défaut.

Les nimbes qui illuminent les têtes d'un éclat surnaturel sont unis et circonscrits par un grénetis. Tous les deux sont semblables, ce qui est une autre faute, car il ne peut y avoir parité dans le culte : le Fils de Dieu devait, suivant la règle iconographique, jouir du nimbe crucifère, qui est l'indice non équivoque d'une nature divine, puisqu'il est réservé aux seules personnes de la Sainte-Trinité, ce que semblent ignorer certains industriels de Paris, qui, fabricants de faux moyen âge, l'accordent gratuitement aux anges (2).

En haut du tableau, dans l'angle, sont deux locules à reliques, recouverts d'un

taux dud. faudesteuil, dont il y en a 40 armoiriés des armes de France, 61 prophètes tenant rouleaux et est le champ d'or, 112 à demy ymages et demy bestes et est le champ d'or ». (*Compte royal* de 1352).

1. Saint Ildephonse, dans le *Libellus coronæ Virginis*, forme à Marie une couronne de douze pierres précieuses. « La sardoine, dit-il, a un éclat de pourpre. Par ses reflets vermeils, elle nous rappelle le martyre spirituel que Marie a souffert durant la passion de son divin fils et aussi l'éclat de la gloire dont Dieu a récompensé sa patience. » (*Mess. des fidèl.*, 1888, p. 135).

1. Sur mon panneau du XIVe siècle, les lisières sont des cordelettes attachées aux manches.

2. On vient même, tout récemment à Poitiers, d'en gratifier saint Joseph, dont le culte tend visiblement à l'exagération.

verre protecteur. A droite, on lit : *De uelo be* (beate). *Me (Marie) u'* (Virginis) *cum quo cooperuit Xp* (Xpistum) *suum filium in cruce.* A gauche, même relique du voile de la Vierge : *De simili u* (elo). La précieuse parcelle concorde donc avec la peinture. Ce voile est encore à Rome, dans l'archibasilique de Latran et, chaque année, aux vêpres de Pâques, quand l'ostension solennelle en est faite au peuple, le chantre, qui proclame la nature de la relique afin d'exciter davantage à sa vénération, dit, avec la tradition, que Marie le détacha de sa tête pour couvrir la nudité de son Fils sur la croix : de part et d'autre, les termes sont identiques. « Velum, quod proprio detractum capiti beatissima Virgo, ad tegendam nuditatem Unigeniti filii sui D. N. J. C. in cruce pendentis, vix impetravit ut adhiberetur ; sanguineis guttis conspersum ». Ce texte, répété par l'*Ordo* de Saint-Jean de Latran, a été reproduit dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 479 et depuis, au tome I de mes *Œuvres complètes*, p. 416 (1).

La bordure comprend deux parties : un biseau et un bandeau.

Le chanfrein est fait pour relier le bandeau en saillie au champ, qui est un peu déprimé. Il est aussi recouvert d'argent doré, estampé d'un courant de rinceaux, à grappes de raisin, où se mêlent des cabochons, trois pour les petits côtés en haut et en bas et cinq pour chacun des grands, à droite et à gauche. La vigne est l'attribut multiple, dans la symbolique chrétienne, du Christ, de la Vierge et de l'Église (1) : c'est donc ici une décoration topique, mais de plus, elle caractérise nettement l'époque (2).

Les gemmes étaient probablement variées ; il n'en reste que trois, de couleur verte, serties à la partie inférieure. Il n'est pas inutile d'insister sur le procédé de montage. La bâte adhère très peu au vermeil :

1. L'inventaire de la cathédrale de Chartres, en 1322, enregistre « de panno quo coopertus fuit JESUS in cruce circa renes » (de Mély, *Trés. de Chartres*, p. 101). Le reliquaire de M. Chalandon, qui date du XIIIe siècle, porte cette étiquette à l'endroit d'une des reliques : « De camisia rubea quam Dominus habuit in cruce ». (Comte Riant, *Trois inscriptions relatives à des reliques rapportées de Constantinople par des croisés allemands*, p. 19.) Voici donc une étoffe analogue pour la couleur au voile de la Vierge sur le tableau de Rome.

L'abbé Durand, dans l'*Écrin de la sainte Vierge, souvenirs et monuments de sa vie mortelle au XIXe siècle*, (Lille, Desclée, De Brouwer et Cie, 1885, 4 vol. in-8°), a un livre spécial intitulé : *Les voiles de la sainte Vierge.* Je regrette qu'il ait omis l'importante relique du Latran.

1. Le Christ a dit de lui-même : « Ego sum vitis vera » Joan., XV, 1. Dans la séquence *De nominibus beatæ Mariæ Virginis*, Marie est proclamée

« Via vitæ, vera vitis
Et cella vinaria. »

La belle mosaïque de Saint-Clément, à Rome, qui date de la fin du XIIIe siècle, porte cette inscription explicative de la vigne qui tapisse l'abside :

« Ecclesiam Cristi viti similabimus isti ».

2. « Item, aliam cupam de argento deauratam,..... et in aliis angulis est opus ad vites. Item, aliam cupam de argento deauratam,..... ad tria folia acuta et cum viiij rosetis trifoliis ad vites. Item, unam cupam cum coperculo de argento deauratam de opere ad vites et folia minuta cum rosulis. Item, unam cupam cum coperculo de argento deauratam ad vites et rotulas cum quibusdam cristallis et vitris. Item, unum ciathum de argento deauratum, laboratum ad vites et folia, cum diversis lapidibus vitris. Item, unum vasculum de cristallo,..... de argento laborato ad folia et vites, cum XXV lapidibus granatis et praxinis. Item, unam croceam de argento, laboratam ad rosas et vites, cum duobus zaffiris et cum pluribus aliis lapidibus amatistis. Item, unum speculum, inclusum in argento deaurato, laborato ad vites et folia, cum xiiij esmaltis et xviij amatistis. Item, duas rotulas de argento, laboratas ad vites. Item, pedem ipsius crucis, qui est de argento, laboratum ad vites et folia. In stipite (crucis)..... ab uno latere est laborata per totum ad vites de filo elevato et rotas. Item, unam crucem de argento,..... laboratam ad flores et vites. Item, unam crucem de argento,..... laboratam ad frondes et vites. Item, unam crucem de argento, ... laboratam ad vites et frondes. Item, unum calicem de auro,..... pes cujus et pomum sunt laborata ad vites et folia. Item, unum calicem de argento,..... cum pede ad folia concava et pomo ad vites et frondes relevatas. Item, unum calicem de argento deaurato,..... cum pomo ad vites relevatas ». (*Inv. du St-Siège*, 1295, nos 139, 146, 150, 154, 179, 312, 365, 372, 381, 412, 421, 429, 433, 439, 457, 465, 466.)

sa forme est celle d'une coupe évasée, ronde ou elliptique, ce qu'on peut nommer les *bâtes à pivot*, car souvent elles sont branlantes, ne pouvant tenir fixes sur la pointe que grâce à un rivet qui, à la longue, se distend. Quatre petites griffes maintiennent la pierre sur les bords (1). Et, comme si ce n'était pas suffisant, on remarque, au fond des alvéoles vides, une matière résineuse, qui empâtait la gemme et l'assujettissait dans son enveloppe métallique (2).

Le bandeau extérieur est très orné. Sa plaque de vermeil est décorée alternativement de reliques, de miniatures et d'un rais d'escarboucle. Ce rais, fait au repoussé (3), sépare les médaillons et est encadré lui-même dans un filet rectangulaire : ses branches sont pommetées et feuillagées. Sa signification est la croix glorifiée : on le donne en conséquence aux soldats martyrs, comme saint Maurice (1), à Angers, et saint Victor, à Marseille. Il est possible qu'ici il se réfère aux martyrs, car, à part deux confesseurs, les autres reliques appartiennent à cette catégorie de saints.

En haut et en bas, ont été pratiquées dans le bois trois cavités circulaires et deux sur chaque côté. Ce creux est rempli alternativement par une relique et une miniature, mais en corrélation ensemble, de telle sorte que l'une désigne l'autre.

L'ossement est enfermé dans un sachet de soie unie, rouge, jaune, blanche, bleue : un fil, rouge ou bleu, le maintient dans son enveloppe, indifféremment nommée *bourse* ou *suaire* par les inventaires. Un parchemin

1. L'inventaire du Saint-Siège, sous Boniface VIII, nomme ces griffes *branches* : « Item, unum annulum, cum uno amatista ligato in branchis. Item, unum lapidem inclusum in tribus branchis de auro. Item, unam nuscam sive cruciculam, cum..... ij zaffiris in branchis. Item, unam nuscam de opere fili, cum..... tribus granatis in branchis » (nos 620,649,662,663). Du Cange n'a pas ce sens au mot *branca*, et *branche* ne figure pas dans le *Glossaire archéologique*.

Sur une croix en or ciselé, de la collection Basilewsky et de la fin du XIIIe siècle, les bâtes des gemmes sont hautes, épatées et munies de quatre petites griffes. (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XVIII, p. 549.)

2. Sur une fibule franque du Ve siècle, au musée de Namur, « les alvéoles (où sont sertis des grenats en table) produites par le cloisonnage sont remplies d'un mastic vert ». (*Bull. mon.*, 1889, p. 71, note 1.) — « L'or massif fut remplacé (à cette époque) par de minces feuilles métalliques appliquées sur un mastic, dont la densité donnait aux objets un poids considérable » (*Ibid.*, p. 74).

3. L'inventaire du Saint-Siège emploie l'expression *relevata* pour signifier ce procédé de relief : « Item, unum urceum argenti deauratum,... ad imagines relevatas sedentes in rotis. Item, unum urceum de argento deauratum, cum... quibusdam rotis relevatis in quibus sunt figure sub cristallo. Item, unum alium urceum,..... ad imagines relevatas hominum sedentium et militum armatorum in rotis. Item, unum alium urceum de argento deauratum,.... cum tabernaculis in quibus sunt imagines relevate. Item, aliam justam, cum rotis et figuris animalium relevatis. Item, unam cupam,.... cum imaginibus relevatis. Item, unam cupam,..... cum sex draconibus relevatis in pede » (nos 94, 103, 105, 109, 113, 135, 136).

1. Ce sont aussi, en conséquence, les armes du Chapitre : elles furent également des comtes d'Anjou. M. de Mély (*Rev. de l'Art chrét.*, 1888, p. 149) signale le rais d'escarboucle, comme meuble des armes de Saint-Julien l'hospitalier, sur un vitrail de la cathédrale de Chartres et il y ajoute, comme termes de comparaison, pour Saint-Maurice, le sceau du Chapitre de Tours et, pour Saint-Michel, une miniature du XIIe siècle. L'idée s'étend alors au *chevalier*.

« Un grand nombre de sceaux équestres, jusqu'à la fin du XIIe siècle, représentent des chevaliers, tenant des écus dont l'armature est formée de huit bandes aboutissant à un *umbo* très proéminent. Cette disposition est si bien l'origine du rais d'escarboucle que les héraldistes ont quelquefois supposé ces armoiries à des personnages dont ils ignoraient les blasons et qu'ils ne connaissaient que par les sceaux ou les sculptures dans lesquels ils étaient armés d'écus de ce genre. Un ancien auteur a attribué le rais d'escarboucle aux premiers comtes d'Anjou, qui n'ont jamais eu de blason..... Le sceau du Chapitre de la cathédrale de Tours, employé en 1322, est encore un souvenir de l'armature de l'écu transformé en armoiries. Saint Maurice, représenté en guerrier, suivant un type archaïque qui rappelle le XIIe siècle, tient un bouclier sur lequel les huit bandes sont devenues une croix légèrement pattée et cantonnée de quatre rais fleuronnés. En 1696, d'Hosier modifia ce type et en fit une croix latine pattée. » (A. de Barthélemy, *Ess. sur l'orig. des armoiries féodales*, ap. *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, t. XXXV, p. 47-48.) Cette théorie cadre parfaitement avec celle que j'ai émise : le rais d'escarboucle rappelle l'armature du bouclier : il convient donc bien aux saints guerriers, qui ont été armés ainsi. Ultérieurement, on n'y a plus vu qu'une croix rayonnante et fleurie, l'origine du type étant oubliée.

rond clôt le locule, mais il est découpé au milieu, de manière à laisser voir le sachet. Autour est écrite l'étiquette, en cursive ronde qui tend à la gothique carrée. Le locule est fermé par un verre, bombé comme celui d'une montre, légèrement verdâtre et variant d'épaisseur, mince sur les bords, épais au milieu. Ce verre est retenu, non seulement par le métal, rabattu sur lui et perlé sur son contour, mais aussi par une mince couche de mastic qui l'empêche de remuer et de flotter dans son orbite (1).

Des trois médaillons supérieurs, le premier est vide. La relique placée immédiatement au-dessous, atteste qu'il devait représenter le vieillard Siméon. L'étiquette du second porte : *Reliquie Sci Martini epi* (episcopi) *turonensis*. Le troisième médaillon figure saint Martin, désigné par ces quatre lettres superposées verticalement : S(*anctus*) MAR(*tinus*). Le nimbe est circonscrit par un filet noir; la mitre est basse; la chasuble brune est semée de pois disposés en triangle, avec un orfroi blanc, peut-être le pallium ; l'évêque de Tours bénit à trois doigts.

Le procédé du miniaturiste mérite attention. Il a opéré sur une feuille de talc, qu'il a dorée (2), puis collée au fond du locule. Mais, en plusieurs endroits, ce talc s'est ridé, boursouflé et détaché, ce qui permet de se rendre compte de la technique employée. Le médaillon est circonscrit par un double filet noir, qui opère la transition avec le métal. Ces petites miniatures sont plus finement traitées que les grandes, qui sont un peu dures : elles représentent les saints debout et aux trois quarts seulement.

Primitivement, tous les médaillons du contour avaient leur trou, qu'on a rempli pour y faire une peinture, d'où est résultée la boursouflure du talc, peut-être insuffisamment appliqué. Une de ces cavités est vide et le talc n'adhère plus qu'au bord supérieur. Au médaillon de sainte Agnès, il est soulevé au milieu ; à celui de saint Martin, je constate une large déchirure qui détache et fait jouer la pièce de rapport. On comptait peut-être sur un plus grand nombre de reliques et l'on a dû se décider à alterner les miniatures, après coup, mais dans de mauvaises conditions, uniquement pour combler un vide. Il devait y avoir autant de reliques que de locules ; autrement, on aurait appliqué les miniatures sur la partie plate de la bordure et non sur des trous qui n'étaient pas faits pour les recevoir et qui, en somme, n'offraient pas la garantie de solidité désirable.

Les inscriptions, à lettres superposées et en gothique ronde, ressortent en noir sur le fond d'or, excepté pour saint Vincent, où elles sont en blanc.

En descendant le long du flanc gauche, nous rencontrons deux locules vides, l'un de sa relique, dont nous n'avons même pas le nom et, l'autre, de la miniature correspondante. Aucun indice ne permet de conjecturer quel fut le saint qui manque, car nul ordre hiérarchique ou traditionnel, comme dans les litanies, n'a été adopté dans la succession graphique et lipsanographique.

A la partie inférieure, le premier locule exhibe une relique de la vierge romaine

1. « Item, ung petit tableau d'argent doré, carré, où sont certaines reliques, escriptes dessoubz le voyare ». (*Inv. de Chambéry*, 1497, n° 1257.)

2. L'inventaire du Saint-Siège, en 1295, enregistre une icone d'ivoire, entourée de petits tableaux noirs où des images sont peintes sur fond d'or : « Item, aliam iconam parvam de ebore, fractam, in qua est imago Virginis cum Filio et in tabulis nigris sunt imagines depicte ad aurum » (n° 714). Cependant *ad aurum* peut s'entendre aussi des filets dorés que nous avons vus plus haut sur les vêtements.

sainte Agnès : *Reliquie sce agnes virginis.* On remarquera la forme *Agnes* du génitif. Ce nom a varié, au moyen âge. Rome présente ces trois variantes : *Agna, Agnæ ; Agne, Agnes; Agnes, Agnetis* (1). La miniature, qui fait suite, montre sainte Agnès, la tête entourée d'un nimbe fileté de noir et couverte d'un voile bleu qui retombe sur les épaules, vêtue d'une robe et d'un manteau azurés, qui rappellent le firmament, la main droite levée en manière de geste et de la gauche tenant dans un pli de son manteau, suivant un usage ancien, non pas une lampe, mais un vase à huile, à panse ronde et col droit allongé, par allusion à la précaution prise par les vierges sages de s'en prémunir pour les noces de l'époux (2). Du nom nous n'avons que deux initiales S A (*Sancta Agnes*).

Le troisième locule est affecté à saint Laurent : *Reliquie sci laurenti Martiris. Laurenti*, au génitif, supposerait *Laurentus* au nominatif : je crois plutôt à l'omission du redoublement de la finale. L'initiale, comme à Agnès, n'est pas une majuscule, mais une simple minuscule ; on ne ferait pas autrement pour un nom commun. Et cependant le calligraphe ne s'est pas gêné de donner une capitale au qualificatif *martiris*, qu'il écrit sans *y* à la seconde syllabe, ainsi que l'a souvent pratiqué le moyen âge.

1. « Damase (le pape, dans son épitaphe, à Sainte-Agnès hors-les-murs) nous dit donc que la noble enfant avait nom *Agne*. Quant à l'orthographe, le nom ne se présente pas toujours de la même façon, mais avec les variantes suivantes: *Agnes*, *Agne*, parfois *Agna* ou même *Hagne*. Dans la nombreuse collection de fonds de coupes de verre doré, tirés des cimetières romains, la martyre est souvent représentée avec son nom de cette manière: *Anne*, *Annes*, *Ane*, *Ancne*, *Agne*, avec plus ou moins de différence que motivent l'ignorance des artistes ou la prononciation vulgaire » (Armellini, *Il cimetero di S. Agnese*, p. 39).

2. « Prudentes vero acceperunt oleum » (Matth., XXV, 4).

Remontons le flanc droit et nous rencontrerons saint Laurent, les cheveux noirs, rasés en tonsure au sommet de la tête, imberbe, le nimbe contourné de perles, habillé d'une dalmatique blanche à col d'or. Le nom se réduit à trois lettres, toujours disposées verticalement S LA (*Sanctus Laurentius*).

Au-dessus est incluse la relique du vieillard Siméon : *Reliquie Simeoni' qui portauit Xpm.* Le sigle ', qui termine le nom propre, se prend indifféremment, en Italie, pour *s* et pour *us*. Le locule supérieur, le premier du bandeau horizontal, a perdu sa miniature, qui, d'après la règle établie, devait figurer le saint dont on venait de voir l'ossement.

II.

CONTINUONS sur l'autre feuille du diptyque, celle du côté gauche, l'inspection des reliques et des peintures. L'ordre est ici à l'inverse du précédent, c'est-à-dire que l'image précède l'ossement.

En haut, le premier médaillon donne ainsi le nom du saint : S VINCE*(ntius)*. Saint Vincent a un nimbe, bordé d'un filet noir et de perles ; une dalmatique rouge, semée de pois en triangle ; la droite appuyée sur la poitrine, comme s'il faisait une profession de foi ; la gauche tenant son évangéliaire, en qualité de diacre ; le visage imberbe et une petite tonsure horizontale, à l'instar de celle dite de Simon le magicien, par opposition à celle, plus large et posée obliquement, de l'apôtre saint Pierre. La relique est ainsi désignée, au second locule : *Reliquie Sci Uincenti Martiris.* Même faute que précédemment, par l'absence d'un second *i* à *Vincenti*.

La miniature qui suit nomme l'apôtre saint André, sur deux lignes verticales : S

AN | DREAS. Le nimbe est fileté et perlé, la figure barbue et âgée ; le bras gauche, passé dans un repli du manteau, de couleur bleuâtre, tient fermé le livre de la prédication. Ce geste, imité des statues consulaires, se retrouve, au XIIIe siècle, sur la statue de bronze de saint Pierre, dans la basilique Vaticane.

En descendant, à gauche, vient le locule de la relique : *Reliquie Sci and*(ree), suivi d'un locule vide, que devait occuper la miniature de saint Blaise, puisque le premier locule d'en bas porte : *Reliquie sci Blasii epi.*

Saint Sabas n'a pas de mitre, mais un capuchon noir qui laisse voir sa tonsure et sa couronne de cheveux ; son nimbe est fileté de noir ; de la droite, il tient une crosse à nœud et volute à crochets, tandis que la gauche porte un livre fermé, à couverture rouge. La crosse dénote l'abbé et le froc noir le moine, appelé S SA | BA. Ses reliques occupent le dernier locule du bandeau horizontal : *Reliquie sci Sabe abbatis.*

Remontant par le côté droit, voici le pape saint Grégoire le Grand, S GRE | GOR *(ius)* ; nimbe fileté et perlé, chasuble, mitre blanche à orfrois en *titre* et en *cercle* (1), avec plaques rondes sur les côtés. Au locule supérieur, ses reliques : *Reliquie sci gregorii pape.*

Le champ du tableau, comme à la feuille droite, présente un revêtement, deux reliques et une peinture.

Le fond est donc couvert, procédé conservé en Russie, par une lame de vermeil, découpée seulement à l'endroit des personnages.

Des deux locules, placés aux angles supérieurs, l'un contenait une parcelle de la vraie croix, comme l'indique la forme intérieure du médaillon et dans l'autre, actuellement, est un fragment d'os, qui ne se rapporte pas à la scène centrale, tandis que le morceau détaché du bois sacré a avec elle un lien direct. En effet, le sujet adopté est la crucifixion. C'était convenable, pour mettre en regard les deux extrêmes de la vie du Christ, son enfance et sa mort ; de part et d'autre, sa mère ne le quitte pas. Dans le premier tableau, elle est fière de le présenter à l'adoration de l'humanité qu'il va racheter ; dans le second, elle s'attriste de sa fin tragique.

La croix est bleue, couleur céleste, qui, à l'égal du vert, atteste la divinité de Celui qui y meurt, proclamée encore par le nimbe crucifère et perlé. Le titre est appliqué sur le prolongement de l'arbre de vie. Les yeux du Sauveur sont fermés, les plaies saignantes ; le corps, comme au XIVe siècle, est posé de travers ; deux clous percent les pieds ; une étoffe rouge, glacée d'or et nouée en avant, descend des hanches aux genoux. On remarquera la similitude de couleur avec le voile de Marie dans le tableau précédent, qui en parle comme ayant couvert la nudité de Jésus mourant (1).

Plantée sur un rocher, dont le sol vert

1. *Annal. arch.*, t. XVII, p. 229.

M. Molinier a eu tort d'écrire : « On n'est pas d'accord sur le sens à attribuer au mot *titulus*, quand il s'agit d'une mitre ou d'une tiare » (*Inv. du Trés. du Saint-Siège*, p. 71) et il renvoie à Du Cange. Le *titre* est toujours vertical et le *cercle* horizontal : la rubrique le dit clairement. Les deux sont mentionnés au n° 668 de l'*Inv. du Saint-Siège*, en 1295 : « Item, unam mitram magnam,.... et in ipso circulo anteriori et liliis et titulo sunt XX balasci, etc. » Les *lilia* ne sont pas les « fleurons dont l'ensemble constitue une véritable couronne royale » et, par conséquent, feraient de l'objet une tiare, comme le pense M. Molinier, mais les *plaques*, en forme de fleurs de lis, qui flanquaient le *titulus*.

1. Le crucifix complètement nu est une exception. Le *Bulletin monumental* en a signalé un de ce genre en Espagne (1888, p. 577). M. Plon a raconté le scandale que causa celui qui fut sculpté par Benvenuto Cellini, lorsqu'il arriva en Espagne. Il est probable qu'en ce cas, on y ajoutait une ceinture d'étoffe, pratique continuée encore en Italie.

ondule, suivant le type admis au moyen âge, la croix est accostée des deux témoins ordinaires de l'agonie du Sauveur. Marie se tient à droite ; les mains sont jointes et la figure piteuse ; tout exprime l'accablement et la consternation. Sa longue robe verte est dissimulée en partie sous un ample manteau, fileté d'or, qui remonte sur la tête et se prolonge jusqu'aux pieds. A l'opposé, saint Jean, imberbe et blond, en tunique verte et manteau rouge, comme sa mère adoptive, le visage larmoyant, pose sa droite sur sa poitrine pour affirmer son immense douleur, pendant que la gauche retombe avec le livre fermé qu'elle tient.

Les nimbes, en métal rapporté, sont rehaussés d'un grénetis très fin (1).

(A suivre.)

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. L'artiste a ainsi figuré économiquement les *files de perles* qu'on voit aux vases sacrés de Saint-Marc de Venise et que mentionnent souvent les inventaires. « Item, unum pluviale..... cum aurifrixio deaurato..... ad medias imagines in rotis de uno filo perlarum satis grossarum. Item, unum pluviale..... cum duobus buttonibus perlarum et tribus de auro cum filis perlarum. Item, unum pluviale... cum frixio..... ad medias imagines stantes in tabernaculis factis de perlis (cum) uno filo perlarum. » (*Inv. du Saint-Siège*, 1295, nos 885, 890, 891.)

Mélanges.

Le mariage mystique de sainte Catherine peinture de M. J. Anthony.

En Belgique, comme on le sait, trois villes organisent tour à tour une grande exposition des beaux-arts qui, triennale pour chacune d'elles, devient l'exposition annuelle du pays. Ces trois villes sont Bruxelles, Anvers et Gand. En 1889, c'est cette dernière ville qui, en organisant le salon, offrait pour ainsi dire un thermomètre de l'art en Belgique, et aussi, puisqu'un certain nombre d'artistes étrangers y prenait part, l'état de situation de l'art contemporain.

Cette situation, s'il fallait en juger par la réunion de peintures et de sculptures exposées à Gand l'année dernière, serait désolante. Rarement on a vu en Belgique, le vide, nous dirons plutôt le dédain de la pensée se manifester dans un aussi grand nombre de toiles, et rarement aussi nous avons vu le talent du pinceau et le charme du coloriste offrir aussi peu de compensations au défaut de pensée et d'intention. En revanche, et comme si la confusion des idées dans l'art moderne n'était pas assez sensible, on pouvait y voir des peintures recherchant des effets de relief par l'épaisseur des empâtements et des trucs étrangers à l'art véritable, tandis que des sculpteurs abandonnaient les ressources particulières de l'art plastique pour se mettre en frais d'effets que le pinceau rend infiniment mieux que l'ébauchoir. C'est ainsi qu'un émule de feu Carpeau, — en demeurant autant en-dessous du talent de son modèle qu'il le dépasse par la hardiesse de ses obscénités, — avait exposé un énorme carton au fusain ; dans la pensée de l'auteur, cette vaste machine intitulée *Humanité*, devait un jour devenir un bas-relief. Tel était cependant le dénuement du salon de Gand que ce carton, aussi irréalisable au point de vue plastique qu'au point de vue moral, eut une sorte de succès, en ce sens que c'est l'œuvre dont la presse s'occupa le plus. Il est vrai de dire que par une velléité qui n'est guère explicable que par la volonté du scandale, l'auteur avait placé la figure du Christ au milieu de ces nudités, qui n'avaient rien d'hellénique. Or dans la presse et dans un certain public, le scandale réussit toujours.

A titre de contraste nous nous plaisons à présenter à nos lecteurs la reproduction d'un des rares tableaux de l'Exposition de Gand, dont l'auteur, M. Anthony, s'est montré encore fidèle aux traditions chrétiennes auxquelles l'art flamand doit tant de chefs-d'œuvre. Il a choisi un sujet qui a bien des fois inspiré les maîtres : Le mariage mystique de sainte Catherine, et qui se prête particulièrement aux expressions et aux mouvements d'une grâce intime et d'ordre pour ainsi dire surnaturel. L'artiste a cherché à rehausser la mise en scène de ces épousailles mystiques, par la richesse et l'éclat des costumes, par la splendeur de l'architecture et du mobilier où les ors interviennent largement, par la fraîcheur et le velouté des roses multicolores dont un large bouquet semble offrir son parfum, comme un encensoir, à la sainte Vierge. A travers les ouvertures de la galerie qui sert de fond au tableau, on aperçoit les perspectives lointaines d'un paysage, qui paraissent empruntées à quelque miniature du XVe siècle.

Le but de l'artiste est d'offrir un sujet de méditation à l'esprit en même temps qu'une sorte de régal aux yeux. Notre planche ne rend pas à cet égard complète justice au tableau. Il y existe quelque confusion dans les draperies de la sainte Vierge et de sainte Catherine, qui n'apparaît pas dans l'œuvre originale. En revanche nous y retrouvons bien la jolie tête de l'Enfant JÉSUS dont l'expression est très heureuse, et l'attitude gracieuse de la Sainte qui reçoit l'anneau, symbole de son union éternelle avec le Christ.

S'il nous était permis d'offrir un conseil à l'artiste, ce serait de chercher à serrer de plus près encore ces maîtres du XVe siècle qu'il doit aimer, et choisir comme modèles. Sa virtuosité comme peintre, ne pourrait qu'y gagner, et leur étude l'éloignerait encore de certains modernismes dans l'expression des têtes qui ne semblent pas d'accord avec la volonté intime de l'artiste. Pour faire bien la peinture religieuse comme

l'entendaient ces maîtres, il faut vivre de leur vie intérieure, il faut s'unir à eux de sentiment, de foi et d'aspirations. Il faut rompre toutes les attaches avec l'art moderne, et, si l'on était disposé à s'abandonner aux séductions qu'il peut offrir, il faudrait se rappeler ce qu'était le dernier salon de Gand pour rentrer dans la vie de l'âme et dans la vérité de l'art. J. H.

Restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne et ailleurs.

MONSIEUR A. G. HILL dont nous avons inséré une première lettre sur la restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne (1), nous fait l'honneur de nous adresser une seconde communication sur le même sujet :

« Voulez-vous bien me permettre de vous adresser mes dernières observations au sujet de la restauration des églises.

« Les principes qui devraient servir de guide à la restauration d'un ancien édifice sont les mêmes qui s'appliquent à tout objet d'art. L'artiste qui ferait repeindre un tableau de Raphaël ou du Titien, ou qui voudrait fabriquer les membres d'une statue grecque pour remplacer ceux qui ont été détruits par le temps serait condamné universellement. Mais il est permis à un architecte de changer complètement le caractère d'un ancien édifice, et de lui enlever les principaux traits de sa longue histoire, sans perdre sa réputation, ni infirmer sa prétention de l'avoir remis en sa condition primitive.

« Il est impossible de remettre un ancien édifice dans sa première condition. Tout effort répondant à cette intention sera inutile et désastreux. L'architecte de notre temps le plus instruit et qui mérite le plus de succès, est celui qui laisse l'église dans une telle condition qu'elle ne présente aucune trace de changement moderne, ne faisant que les réparations nécessaires à la stabilité de l'édifice. Celui-ci est un vrai bienfaiteur. Le restaurateur s'y prend tout autrement de sorte que l'édifice qu'il a restauré, sort de ses mains vulgarisé et désécré. Notre siècle est *revivaliste*. Il n'existe pas d'école moderne d'architecture traditionnelle en Europe. Presque tous nos efforts tendent à créer des reproductions archéologiques de monuments appartenant à des temps anciens.

« Il n'en était pas ainsi aux siècles du moyen âge et de la Renaissance. Quand les artistes de ces temps voulaient changer ou remplacer les œuvres de leurs prédécesseurs, ils mettaient à leur place de véritables œuvres d'art dans le style de leur propre siècle.

« Nous ne pouvons pas les imiter. Quand nous détruisons une œuvre du XVIIe ou du XVIIIe siècle, et que nous mettons à sa place une œuvre conçue dans le style du XIIIe ou du XIVe siècle, cette opération n'est qu'une déception et ne possède aucune valeur.

« Le restaurateur moderne se donne libre carrière dans une ancienne église. Il change, il peint l'intérieur dans un faux style du XIIIe ou du XIVe siècle, et il se flatte d'avoir bien fait, alors qu'il a agi en homme ignorant et barbare.

« Il est impossible de remplacer un ancien édifice qu'il soit gothique ou renaissance. Il n'est pas permis de tromper la postérité en contrefaisant l'architecture du moyen âge. La restauration tend à ce déplorable résultat en détruisant les œuvres d'art des différentes époques. Je viens de recevoir une lettre d'un architecte anglais distingué et bien connu, même à l'étranger. Il fait mention d'une visite qu'il a faite l'année dernière à Wismar. Il dit : « Ils travaillent à détruire les églises à Wismar. Je n'ai jamais été témoin d'une si cruelle restauration. Ils ont commencé aussi à Rostock. J'espère que Lübeck et Stralsund ne seront pas les victimes de ce genre de restaurations. — Il cite quelques peintres à Wismar qui entreprennent de gâter les églises à peu de frais. Ils les ont peintes tout en rouge pour imiter les briques, les débarrassent des ajustements, ils ont repeint quelques tableaux d'autel, et emportent ce qui reste pour orner un musée ou un magasin. » Je sais par ma propre expérience que cette description n'est que trop vraie.

« Colorer l'intérieur des anciennes églises qui depuis leur construction ne sont que blanchies, c'est une erreur déplorable, artistique et archéologique de nos temps modernes. Les intérieurs anciens des églises du Nord de l'Allemagne n'étaient pas rouges, comme ceux du restaura-

1. Tom. VII, 2e livr., p. 201.

teur ; ils étaient blanchis avec décoration colorée mais nous ne pouvons plus reproduire ces décorations primitives.

« Voici une petite liste de quelques « restaurations » récentes avec les objets maintenant détruits :

« *Bois-le-Duc.* Le jubé magnifique de la Renaissance, 1625, avec buffet d'orgue très beau, et plusieurs autres objets d'art. *Bruges*, St-Sauveur. Plusieurs autels de la Renaissance ; les statues des saints sur les colonnes de la nef, chacune avec son beau chandelier ; les armoiries coloriées du temps de Charles V, des chevaliers de la Toison d'or, très intéressantes, 1540 ; et d'autres objets. *Courtrai*, églises de Saint-Martin et de Notre-Dame. Restaurations désastreuses. *Tournai.* Cathédrale. La destruction de la décoration coloriée du XIIIe siècle des chapelles du chevet. remplacée par des décorations modernes. *Rhenen*, près Utrecht. Le buffet d'orgue du XVe siècle. *Clamecy* (Nièvre) ; *Moret* (près Fontainebleau) : *Dol ; Dyon*, Notre-Dame ; les buffets d'orgue de la Renaissance, tous des plus magnifiques.

« La réaction contre cette manière d'agir viendra avec le temps. Il faut espérer que ce temps heureux ne tardera pas, et qu'il y ait lieu de regretter, trop tard, la détérioration des vénérables et pittoresques églises qui nous rappellent les souvenirs intéressants des siècles passés, et qui auront perdu leur valeur historique et artistique.

« Dans la réparation d'un ancien édifice il est impossible de créer. Conservons donc et démontrons ainsi notre esprit de conservation et notre piété, et n'agissons pas en désécrateurs et en barbares. Comme dit *Shakespeare.*

« Man, proud man,
Dressed in a little brief authority ;
Most ignorant of what he's most assured
.....like an angry ape
Plays such fantastic tricks before high heaven
As makes the angels weep... » (1).

ARTHUR G. HILL.

Londres, 13 sept. 1889.

1. L'homme, l'homme dans son orgueil
Drapé dans sa pauvre autorité d'un jour ;
Ignorant même ce qu'il croit le mieux savoir,
.....semblable au singe en colère
Se livre à la face du ciel, aux cabrioles de son étrange fantaisie et fait pleurer les anges.....

Nous applaudissons aux sentiments conservateurs manifestés par notre honorable correspondant. En publiant sa première lettre nous avons eu occasion déjà de faire des réserves sur ce que l'expression de ces sentiments a d'excessif ; nous ne jugeons pas utile d'y revenir. Les églises, pour nous, archéologues chrétiens, ne sont pas simplement des documents archéologiques, nous le répétons, ce sont les temples du Dieu vivant que nous devons entretenir, orner, réparer, de manière à répondre de tout point aux sentiments d'édification que le fidèle vient y chercher. Toutes les époques n'ont pas droit au même respect et nous n'éprouvons aucun scrupule de conscience à enlever les moulures en stuc et les encarpes en plâtre de style rocaille avec lesquels les « artistes restaurateurs » ont souvent au siècle dernier déshonoré l'intérieur de nos monuments des meilleures époques du moyen âge, hâchant parfois de magnifiques sculptures, et les fresques les plus remarquables, pour les recouvrir d'enjolivements parasites, à la mode alors.

Un mot de la lettre de M. Hill mérite cependant d'être relevé, non au point de vue de la restauration des monuments, mais au simple point de vue de la vérité historique, vérité qu'il convient de toujours respecter, quelle que soit la thèse que l'on défend. « L'artiste, dit notre correspon- « dant, qui voudrait fabriquer les membres d'une « statue grecque pour remplacer ceux qui ont « été détruits par le temps serait CONDAMNÉ « UNIVERSELLEMENT.....»

Il faut vraiment connaître bien peu la formation des Musées modernes pour soutenir une proposition aussi hardie. Le fait est que presque toutes les statues grecques qui ornent les collections publiques et privées, ont des membres fabriqués, souvent par des statuaires de grand renom et que personne n'a blâmés jusqu'à présent. Lorsque le groupe du Laocoon que Michel-Ange appelait « le Miracle de l'Art », fut trouvé en 1506, dans une vigne de l'Esquilin, il était passablement mutilé. Les trois statues ont été restaurées par Cornacchini, artiste florentin, et par Fra Angelo de Montorsoli, élève de Michel-Ange. Les bras droit du père et ceux des deux enfants sont de ces deux artistes. On frémit en pensant que c'est le Pape Jules II qui fit commettre cet

acte de vandalisme dont tant de fins connaisseurs sont dupes depuis des siècles. Le célèbre Apollon du Belvédère n'a pas échappé à une semblable profanation. C'est encore cet affreux Montorsoli qui lui a refait la main et l'avant-bras droit ! On pourrait passer ainsi en revue la Vénus de Médicis et presque toutes les statues de l'antiquité ; elles doivent, pour la plupart, qui un bras, qui une jambe, à l'un ou l'autre statuaire de la Renaissance !

Cet abus n'a pas cessé avec la Renaissance. Au dix-septième siècle le connétable Philippe Colona avait réuni à Rome une des plus belles collections de statues antiques qui s'y trouvaient alors ; il employa longtemps le célèbre sculpteur flamand François Du Quesnoi, dont le talent et la science archéologique lui étaient connus, « à restaurer les statues de sa galerie ». Faut-il ajouter que de nos jours encore des faits de même nature se commettent sans soulever le concert de réprobation dont parle M. Hill? Lorsque, en 1811, des explorateurs allemands et anglais découvrirent dans l'île d'Égine deux frontons du temple d'Athéna dont les statues représentaient le combat autour du corps de Patrocle, et un épisode du combat d'Hercule et de Télamon contre Laomédon, ces statues ont été acquises par le prince Louis de Bavière. Nous devons ajouter, hélas! que avant de les faire placer dans la glyptothèque de Munich, le prince fit restaurer ces statues, et qu'il se rencontra un malheureux sculpteur du nom de Thorwaldsen pour accomplir cet acte de barbarie!

Ceci ne nous empêchera pas de reconnaître ce qu'il y a de fondé dans les observations de M. Hill, mais après ce qui a été dit dans notre *Revue* sur la restauration des monuments du Nord de l'Allemagne, et notamment après la lettre si explicite de M. le docteur Crull de Wismar (1) nous croyons le sujet épuisé aux yeux de nos lecteurs. J. H.

1. Tom. VII, 3e livr., p. 352.

LIBRARY
UNIVERSITY OF ILLINOIS

Revue des Inventaires.

I. — Abbaye de Corneville (1739).

Il se faisait autrefois dans les églises trois sortes de visites, qui avaient chacune un but différent. L'évêque ou son délégué était chargé par le droit de la visite *pastorale*, pour s'assurer que tout dans l'édifice religieux était conforme aux prescriptions canoniques. Les experts acceptaient la mission d'une visite *utilitaire*, qui ne dépassait pas les besoins matériels. Il y avait encore la visite *artistique*, qui n'était possible qu'aux seuls amateurs.

Les uns et les autres consignaient leurs observations dans des procès-verbaux, états et impressions de voyage, qu'il est toujours avantageux de consulter. Bon nombre de ces pièces manuscrites dorment dans les archives, il y a lieu de les en extraire au profit de la science. Lors même que le document est récent, on trouve toujours à y glaner quelques faits curieux : on aurait donc tort de négliger ces sources d'informations.

Les appréciations des voyageurs sont généralement connues, on a aussi édité une certaine quantité de visites pastorales, mais on s'est moins occupé des cahiers d'expertises : je suis heureux d'en produire un absolument inédit.

M. le baron de Nexon a bien voulu me communiquer le volumineux *Procès-verbal de visite de l'abbaye de Corneville et de ses dépendances*, ordre de Sainte-Geneviève (1), au diocèse de Rouen (2), en 1739. J'en extrais les passages suivants, rédigés par un architecte :

CORNEVILLE (abbaye). — 1. Visité ensuite le maître-autel du chœur, où nous avons remarqué le tableau (3), qui représente une Nativité du Sauveur (4) ; est entièrement poury (5) et percé en divers endroits de vétusté et hors d'état d'être rétably ; c'est pourquoy en sera fourny un de même grandeur et même sujet ou autres sujets convenables, qui sera posé dans l'ancien cadre, ce que nous estimons à la somme de 150 l.

2. Aussy remarqué le tabernacle et ce qui en dépend est anciennement doré (6) et que cette dorure n'est pas encore en état d'être renouvelée.

3. La table de crédance (1), quant au-dessus, est à refaire et placer en neuf, ce que nous avons estimé à la somme de 31.

4. A l'autel (2) du Rosaire (3), remarqué que le tableau est, en totalité, en pouriture et par lambeaux ; pourquoy en sera fourny un convenable, du prix de 100 l.

5. Que la bordure dud. tableau et les gradins de dessus l'autel sont à repeindre et remettre une couleur d'or, ainsy qu'il en reste encore des aparences et la menuiserie des deux côtés de la table d'autel (4) est pourie, sera refaite en neuf, ainsy que les planches du remplissage du marchepied (5) qui sont enfoncées, ce que nous estimons la somme de 30 l.

6. A l'autel de Sainte Anne, que le tableau est à nétoyer, la menuiserie à repeindre et les ornements et moulures à remettre en couleur d'or, ce que nous estimons à la somme de 30 l.

7. A l'autel de Sainte Geneviève, le Sr Prieur nous auroit dit qu'on n'y dit point la messe et qu'il ne sert qu'à reposer le Saint Sacrement le Jeudi Saint (6). Avons remarqué qu'il n'y a que la table en massif (7) de maçonnerie, qu'il y manque un marchepied de la hauteur de deux marches (8) et le revêtissement en menuiserie dud. massif. Le tableau est à nétoyer, la bordure et le grain (9) à repeindre et remettre en couleur d'or.

8. Et en outre avons remarqué que la chère à prescher est déjà vieille, laquelle peut encore subsister longtemps en remplissant le soubassement d'apuy de panneaux pleins (10), au lieu des panneaux découpés qui y sont, ce que nous estimons à la somme de six livres (p. 70-71).

9. La sacristie dud. cancel (11) est en adjoutée contre le

---

1. J'ai remis ce procès-verbal à M. Porée, curé de Bournainville, qui va en faire l'objet d'un mémoire spécial,

2. Corneville est actuellement dans le diocèse d'Évreux.

3. Ce tableau indique que le retable, dont il formait le centre, ne devait pas être antérieur au XVIIe siècle, époque qui mit en faveur ces édicules, plaqués souvent au détriment de l'architecture.

4. Le sujet ne semble pas se référer au titre de l'église ; d'ailleurs, on autorise le peintre à le changer.

Le grand retable du maître-autel, à Saint-Pierre de Loudun (Vienne), récemment démoli pour mettre un grotesque pastiche du moyen âge, qui ne vaut certainement pas ce qui a disparu, possédait aussi une toile, où était figurée la Nativité de Notre-Seigneur et l'Adoration des bergers.

5. L'église devait être très humide, puisque tout y pourrissait.

6. Les majestueux tabernacles du XVIIe siècle sont en bois sculpté et doré : on y a renoncé de nos jours, pour la pierre blanche et froide, quoique le *bois* et la *dorure* soient spécialement requis par le Saint-Siège.

Ce qui en dépend doit s'entendre des ailes qui flanquaient le tabernacle, à droite et à gauche.

1. Voir sur la crédence liturgique le tome I de mes *Œuvres*, à ce mot dans la table. Ici elle est unique et affectée au seul autel majeur, à cause des offices qui s'y célébraient. Le *dessus* ou table était souvent en marbre.

2. Il n'y avait que trois petits autels, dédiés sous le vocable de la Vierge du Rosaire, de Sainte-Anne et de Sainte-Geneviève.

3. Le tableau du Rosaire est requis là où existe une confrérie de ce nom.

4. Quand le retable était plus large que l'autel, ce qui arrivait presque toujours, on ornait le soubassement des colonnes, qui correspondait en hauteur à l'autel lui-même ; ces côtés se garnissaient également d'un parement. Voir sur les *côtés* le t. I de mes *Œuvres*, p. 193.

5. Régulièrement, *marchepied* se dit d'une marche unique ou de la marche supérieure. Ici on lui donne le sens de l'ensemble des marches (n° 7). En 1774, on n'en mettait que deux à Luçon : « Autour du tombeau seront deux marchepieds, le premier en marbre noir et le second en marbre rouge. » (*Rev. du Bas Poitou*, 1888, p. 93.)

6. Le reposoir se faisait donc à un autel distinct du maître-autel, comme l'exige le rit romain ; mais il n'en était pas ainsi partout en France.

7. L'autel comprend deux parties : le *massif* ou base et la *table*, sur laquelle le prêtre célèbre. On le revêtit en entier de menuiserie.

8. Deux marches ne sont pas régulières, car elles doivent être en nombre impair.

9. Faut-il lire *écrin*, *écran*, c'est-à-dire le volet qui recouvre le tableau ?

10. On peut juger par la chaire de Saint-Maixent (Deux Sèvres), composée d'anciens débris, combien est lourde une chaire dont l'*appui* est en *panneaux pleins*. A Corneville, il fut fait ainsi par nécessité et économie.

11. *Cancel* ou *chancel* a deux acceptions. Originairement, il signifie une *clôture ;* plus tard, il se dit aussi du *lieu* fermé par cette clôture. Or, dans une église, l'endroit ainsi clos est le chœur : « Cancellus, locus altaris cancellis septus. » (Du Cange.)

mur dud. cancel, du côté du midy et plus modernement bâtie que led. cancel [1] (p. 149).

CORNEVILLE (paroisse). — 10. Concernant le chœur et cancel de l'église paroissiale de Corneville, avons remarqué la voûte du chœur, en lambry [2] de bois, dont partie des planches sont pourries, par faute de couverture. Le lambry d'appuy, qui sépare led. cancel de la nef de lad. église paroissiale, se trouve posé au-delà de 21 pieds [3]. Ont été pratiquées d'un côté vers le midy [4] une sacristie et de l'autre un endroit où les paroissiens font couper le pain bénit. Au-dedans du susd. cancel est, d'un côté, le long du mur, vers le nord, un banc en forme de coffre, fermant à clef, qu'on nous auroit dit être celuy des paroissiens en charge [5], et de l'autre côté, vis-à-vis, un autre banc ordinaire avec dossier, dont nous ignorons être la propriété [6] (p. 152).

11. A l'égard de la balustrade dud. sanctuaire, vu le peu de profondeur dudit cancel dans son origine et qu'il n'est plus d'usage de séparer le chœur du sanctuaire dans les églises modernes [7], et que d'ailleurs cette balustrade est en si mauvais état de vétusté et de mauvais goûst, nous ayant paru qu'il y a même longtems qu'il n'y a plus de porte, notre avis est qu'on peut éviter sa reconstruction en neuf et qu'il n'y a aucun inconvénient à la supprimer (p. 157).

12. Au mur derrière le maître-autel, avons remarqué que les enduits en plâtre du susdit mur sont à refaire en neuf, que les anciens enduits sont peints et représentent par en haut un grand couronnement [8], dans le goust des suspensoires de dessous, duquel sortent deux grands rideaux, représentés ouverts et attachés ; pourquoy convient, après les susdits enduits refaits, reprendre led. mur en son entier de 3 bonnes couches à l'huile et d'y représenter le couronnement sus-énoncé (p. 158).

13. Avons aussy remarqué que le coffre du maître-autel, son marchepied, le tabernacle au dessus dud. coffre sont assez modernement construits et de menuiserie convenable, mais qui est restée telle qu'elle est sortie des mains du menuisier, c'est-à-dire que led. coffre et le tabernacle n'ont été ny peints ny vernis, pourquoy cette menuiserie a noircy, de sorte qu'il ne convient plus d'y apposer un simple verny et qu'il s'agit de la peindre de trois couches à huile, d'une couleur convenable, avec un verny [9] qui y sera appliqué ensuite.

14. A droite et à gauche dud. retable d'autel, avons remarqué deux anciens piédestaux de menuiserie [1], encore bons, mais dont la peinture est totalement gastée de vétusté, qu'elle y est à refaire de trois bonnes couches à huile et au-dessus de ces deux pieds d'estaux avons remarqué deux figures pédestres, l'une du côté de l'évangile, représentant une Vierge, portant sur son bras gauche un JÉSUS et sur sa teste une couronne, dont tous les vestemens étoient cy-devant dorés en leur plus grande partie, le surplus en couleur et les chairs découvertes peintes au naturel, dont il ne reste que quelques vestiges. D'ailleurs, cette figure est très endommagée en différents endroits et estropiée, au surplus mal posée et d'une trop lourde charge, étant en plâtre, qui ne mérite pas d'être réparée ny de faire la dépense des peintures et dorures. L'autre, du côté de l'épître, représentant un saint Michel, qui étoit cy devant peint et doré comme la précédente et dont il ne reste plus que quelques vestiges, d'ailleurs tellement estropiés qu'on ne peut en connoistre le sujet qu'en étant prévenu ; nous ayant même été dit que cette figure avait été, le 16 juin dernier, ordonnée être à supprimer, vu son indécence, par M. l'abbé Terrier, grand archidiacre de M. l'archevesque de Rouen ; pourquoy nous estimons que ces deux figures doivent être supprimées et qu'en leur lieu et place en doit être fourny et posé deux autres sculptées en bois, pour être de moindre poids, d'environ hauteur naturelle, comme est celle de la Vierge et qu'il suffirait pour éviter le coût de la dorure, de les peindre en blanc [2], ce qui ne ferait pas un coup-d'œil moins majestueux ; lesquelles deux figures nous fixons d'une sculpture convenable, sans tomber dans le dernier beau, avec l'impression aussy en blanc des deux pieds d'estaux et le fer convenable pour hayonner lesd. deux figures au mur, étant au dernier point, en éviter le déversement qui pourroit être dangereux, à la somme de 240 l.

15. Au-dessus du tabernacle avons remarqué un grand tableau, contenant environ neuf pieds de haut sur 7 pieds de large, compris sa bordure, représentant un Christ élevé en croix et dans le milieu une Jérusalem ; à côté, vers l'évangile, un autre tableau ovale, d'environ 3 pieds de hauteur, représentant un buste de Christ ou *Ecce homo* et, de l'autre, un semblable, représentant un buste de Vierge, dont les bordures sont dorées, lesquels deux derniers tableaux forment ensemble un regard [3]. Sur quoy rapportons que les toiles de ces trois tableaux sont percées et ouvertes en différents endroits et totalement pourries de vétusté, qu'on n'y peut toucher, quelque doucement que ce soit, que le doigt ne passe au travers ; pourquoy ces trois tableaux seront refaits en neuf, présentant les mêmes sujets. La bordure du grand sera peinte et les deux autres redorées, l'ancienne dorure étant presqu'entièrement détruite ; ce que nous estimons, pour être exécuté ainsy qu'il convient, sans tomber, ainsy qu'il est cy devant dit, dans le dernier beau, à la somme de 200 l.

---

1. L'institution régulière des sacristies n'est pas antérieure au XVIIe siècle : le siècle suivant les a surtout vulgarisées, à l'exemple des jésuites, qui, dans leurs églises, leur ont toujours donné une importance exceptionnelle, témoins celles du Jésus et de Saint-Ignace, à Rome.

2. *Lambris* se dit, en général, d'un revêtement en bois, mais ce mot caractérise plus spécialement le revêtement des voûtes et des murs. A Corneville, on l'employait avec une troisième acception, afférente au chancel proprement dit ou clôture du chœur.

3. Le but était d'allonger le chœur, trop petit, et d'y faire trouver place pour la stalle du curé et un banc seigneurial, comme on verra plus loin.

4. Le midi est la vraie orientation d'une sacristie, à cause du soleil qui la réchauffe.

5. On leur faisait beaucoup d'honneur en mettant ainsi les marguilliers dans le chœur et à droite, du côté de l'Évangile. Le coffre servait à déposer les papiers de la fabrique.

6. A cette place, ce ne peut être qu'un banc seigneurial, dont personne ne revendiquait plus l'usage.

7. Voici une innovation liturgique qui se fait jour. On supprime la clôture, à laquelle manque la porte, parce que ce n'est plus l'usage d'en avoir pour séparer le sanctuaire du chœur: la balustrade abaissée ne sépare plus que le chœur de la nef.

8. Ce *couronnement* ou coupole simulée, d'où pendent des rideaux rouges, se voit encore, près Poitiers, au chevet de l'église abbatiale du Pin. Il avait été fait pour honorer la réserve eucharistique.

9. Le vernis a pour but de donner du brillant à la couleur.

1. Aux XVe et XVIe siècles, on mettait volontiers de chaque côté de l'autel une console destinée à porter une statuette : je les ai souvent rencontrées en Anjou et en Poitou. Le piédestal remplace ultérieurement la console, car la statuette est devenue statue.

2. Tel était le goût de l'époque : on commençait à préférer les statues blanches, dédaignant la peinture qui sentait trop le goût gothique.

3. Ce *regard* était dans le goût du temps, comme je l'ai démontré dans ma brochure intitulée : *Le prototype des figures similaires du Christ*, Poitiers, 1889, in-8°. La forme en médaillon ou « tableau ovale » était aussi alors fort usitée.

« Le dossier de la chaire (époque de Louis XIV) offre aussi un médaillon, dans lequel se détache un élégant profil, qui paraît être une tête de Christ. » Cette chaire provient « de l'église Saint-Sauveur de Paris » et fut vendue, avec les stalles, « en 1785 ». (Marsaux, *Monogr. de l'église Notre-Dame de Chambly*, p. 12, 13.) Le vocable de l'église paraît avoir motivé le choix du sujet, qu'accompagne, « sur la face principale, un bas-relief représentant l'apôtre saint Jean écrivant son Évangile ».

16. Avons remarqué dans le cancel une ancienne chaize d'une menuiserie gothique, en totale pourriture, qui étoit cy devant à usage du prestre célébrant, qui, pour cet effet, étoit posée dans le sanctuaire. Pourquoy en sera fait et fourny une neuve, d'un goust moderne, que nous fixons à une somme de 15 l.

17. Avons encore remarqué que le lambry d'appuy devant séparer led. cancel de la nef et qui est transporté, à ce qui nous a paru, à 9 pieds au-delà qu'il ne doit être, c'est-à-dire à 9 pieds au-delà des 21 pieds que contient led. cancel de longueur, est totalement de nulle valeur, qu'il n'y a point de porte fermante et ouvrante à la baye qui communique du terrain qui compose aujourd'huy le chœur dud. cancel, de la nef; que lad. baye est composée d'un bâty de menuiserie, dont le linteau n'est au plus qu'à 5 pieds de hauteur, par où un homme de médiocre taille ne peut passer sans blesser la teste ; que ce linteau est couronné d'une plate-bande circulaire de menuiserie qui soutient un Christ de sculpture mis en croix [1], dont le tout est en totale ruine. Pourquoy notre avis est que ce lambry sera refait en entier en neuf, à pilastres et panneaux, comme il convient ; qu'il sera seulement posé une porte de menuiserie à 2 vantaux à hauteur d'appuy et qu'il ne sera point observé de baye plus haute ni de position de Christ en croix, comme il est aujourd'huy d'usage, surtout aux cancels qui n'ont pas plus d'étendue que celuy-cy et ce qui donne avec satisfaction la vue du maître-autel au peuple qui est dans la nef [2].

18. Contre lequel lambry d'appuy, par dedans led. chœur, seront posés deux bancs, comme il y en a de présent ; la stalle du curé, qui se trouve assez bonne, préalablement reposée (p. 158-160).

CHAMPOST. — 19. Au village de Champost, remarqué que le lambry de douvain du plafond circulaire dud. cancel est à repeindre en entier en blanc de 2 ou 3 couches à huile ; que le coffre du retable d'autel, ainsy que son marchepied et les deux pieds d'estaux, qui sont à droite et à gauche dud. maître-autel, sont encore bons et que la menuiserie subsistera encore plusieurs années et fournissant néanmoins neuf la bordure de menuiserie du devant d'autel [3] ; que le dessus du maître-autel est décoré d'un ancien tabernacle doré, sur la porte duquel est peint un Bon Pasteur ; du côté de l'évangile, un ange et, de l'autre, une Vierge, lesquelles deux dites figures font un regard qui représente la Salutation angélique ; d'un vieux gradin, aussy doré, pour recevoir les chandeliers ; de trois tableaux au-dessus du tabernacle, celuy du milieu représente un arbre généalogique de JÉSUS-CHRIST comme homme [4], celuy du côté de l'évangile, une Adoration des mages, et l'autre, du côté de l'épître, la Circoncision ; le tout hors d'état de subsister plus longtemps de vétusté, les bois étant pourris, ainsy que les toiles des susdits tableaux ; que led. maître-autel est accompagné de 2 figures pédestres, d'environ chacune trois pieds et demy de haut, qui sont posées sur les deux pieds d'estaux dont est devant parlé, l'une du côté de l'épître représente une sainte Barbe, l'autre du côté de l'évangile représente un saint Oën, patron de lad. église [5], lesquelles deux figures sont estropiées à plusieurs endroits et en assez mauvais état de vétusté, qu'elles sont à supprimer pour la décence du lieu, de sorte que ces 2 figures, ainsy que le tabernacle et le baldaquin au-dessus pour l'exposition du Saint-Sacrement, les trois susd. tableaux, les gradins [1] et la menuiserie qui forment la décoration au-dessus du coffre de l'autel sont à faire et fournir en neuf, d'un goust convenable à la décence et sainteté du lieu, notre avis étant qu'excepté le tabernacle, les gradins et les bordures des tableaux qu'il convient de redorer, il suffiroit, pour éviter la dépense, de peindre le surplus en couleur de bois verny par dessus, si mieux on n'aimoit faire le tout de ce qui doit être en couleur de bois, d'un beau bois de chesne d'Hollande [2], qu'il suffirait de vernir, ce que nous estimons à la somme de 350 l.

20. Avons remarqué, à côté du maître-autel, dans l'angle du côté de l'évangile, un vieux coffre, en total ruiné de vétusté devant servir à serrer les ornemens et de table au prestre célébrant pour s'habiller [3], n'y ayant point actuellement de sacristie joignante aud. cancel ny ailleurs. Pourquoy sera fait et fourny un coffre neuf, d'au moins 6 pieds de long sur 3 pieds de large, environ 3 pieds de hauteur, de menuiserie forte, pour mettre les ornemens en sûreté, dont les portes et les guichets [4] seront bien et dûement ferrés de fiches, verrouils à ressorts et d'une bonne serrure encloisonnée de fer, garnie de toutes ses pièces, ce que nous estimons à la somme de 70 l.

21. Avons remarqué à côté du maître-autel, du côté de l'épître, contre le mur du pignon [5], une table de crédence, dont la menuiserie est en totale pourriture de vétusté ; pourquoy en sera fait et fourny une neuve en son lieu et place, d'une menuiserie qui réponde à celle du maître-autel ; contre le mur séparant led. cancel de la nef de ladite église, un banc dont partie sert de stalle pour le sieur curé [6], lequel banc est aussy totalement de nulle valeur de vétusté ; pourquoy sera fait et fourny une stalle neuve avec son marchepied et prie-Dieu et un bout de banc à côté ; contre le mur du midy, au dedans du sanctuaire, un vieux banc, aussy en totale ruine, servant à asseoir le prestre célébrant ; pourquoy sera fait et fourny un siège neuf à son lieu et place, le tout d'une menuiserie convenable.

22. Avons en outre remarqué que le chassis et les bâtons du dhès (dais), qui sert quand on porte le Saint-Sacrement en procession, sont aussy totalement de nulle valeur de vétusté et qu'il convient refaire et fournir toute la menuiserie et ferrure de ce dhès.

---

1. L'église abbatiale de Nouaillé, près Poitiers, a gardé son chancel de bois, surmonté d'un grand Christ triomphal (XVIIe siècle).

2. Cette raison est excellente et je n'ose vraiment y contredire. Mais, sous ce prétexte, que d'œuvres intéressantes ont été détruites ! Ici, le chancel devient balustrade et le crucifix est supprimé.

3. Il n'est question que de la *bordure*, parce que le devant d'autel lui-même était en étoffe. On en voit de ce genre à Nouaillé.

4. Ce doit être un arbre de Jessé.

5. Le titulaire de l'église, saint Ouen, est à la droite de l'autel, ce qui est régulier.

1. Il n'y avait pas longtemps qu'on se servait de gradins pour les chandeliers. Ce fut le XVIIe siècle qui les mit en vogue ; cependant M. Rohault de Fleury en reproduit un du XIIIe siècle, à la cathédrale de Coutances (*La Messe*, t. IV, pl. 324). On les garnissait d'étoffe, comme on fait encore en Allemagne : « Un devant d'autel de brocard bleu et blanc, avec le pavillon, les gradins et la chasuble de mesme. Un devant d'autel de camelot violet, avec le voile de tabernacle, avec les gradins de mesme. Un devant d'autel de camelot vert, avec le voile de tabernacle, les gradins et la chasuble de mesme. Un devant d'autel noir de camelot, avec le voile de tabernacle, les gradins de mesme. Un devant d'autel de taffetas blanc rayé, avec les gradins de mesme. » (*Inv. de Mattaincourt*, 1684, n°s 56-60.)

On lit dans un projet d' « ouvrages qu'on se propose de faire dans l'église paroissiale de Luçon » en 1774 : « Un autel à la romaine, le gradin sera en marbre rouge de six pouces de hauteur sur dix-huit pouces de largeur. » Et en 1775 : « Deux autels à l'entrée du chœur, un gradin de cinq pouces de hauteur sur sept de largeur en marbre noir. » (*Rev. du Bas-Poitou*, 1888, p. 93, 95.)

2. En 1774, à la cathédrale de Luçon : « Un tabernacle..., lequel sera en bois de chêne de Hollande, sculpté et doré sur toutes ses faces. » (*Rev. du Bas-Poitou*, 1888, p. 93.)

3. Il en fut ainsi pendant tout le moyen âge, surtout dans les églises rurales.

4. « Item, une petite paix d'argent doré, fermant à petitz guinchetz. » (*Inv. de la Sainte-Chapelle de Dijon*, 1563, n° 30.)

5. Elle était adossée au mur de l'orient, tandis qu'elle doit l'être à celui du midi.

6. La stalle du curé regardait donc l'autel.

23. Enfin, qu'au droit de la porte par où l'on passe du presbitaire aud. cancel, il y a un petit bénistier de pierre, cassé, qu'il convient en fournir un neuf de pierre dure d'une forme convenable, qui sera scellé en niche dans ce mur (p. 168).

24. Led. sieur curé comparant nous auroit dit qu'il luy seroit revenu que feu Mr l'abbé de Châteaumorant [1] a fait reconstruire en neuf de son temps cedit cancel et auroit supprimé la sacristie qui accompagnoit l'ancien cancel ; pourquoy nous auroit requis à telle fin que de raison de faire mention de ce que pourroit coûter la construction d'une petite sacristie d'environ 10 pieds de long sur 6 et 7 pieds de largeur... Laquelle reconstruction de sacristie, le tout compris, estimons qu'elle reviendra à la somme de cent soixante-dix livres (p. 169).

VALLETS. — 25. A l'église paroissiale de Vallets, la balustrade du sanctuaire était à rassurer en place. Les marchepieds des deux prie-Dieu étaient à réparer, ce qui n'a pas été fait et lesquels sont totalement aujourd'huy de nulle valeur ; pourquoy, vu leur inutilité, iceux seront supprimés. Le lambry de menuiserie des murs, à droite et à gauche, est à démonter en entier, la pluspart des bois étant pouris, observant de réduire la hauteur de ce lambry à 4 pieds et demi de haut. Il y a aussy quelques rétablissements de menuiserie à faire, notamment par derrière aux armoires qui sont sous le maître-autel [2], où les guichets sont à remettre en place, y fournissant la ferrure nécessaire ; tout le devant de menuiserie du maître-autel, dont la peinture est presque en entier détruite, sera repeint de nouveau de trois bonnes couches à huile, en blanc, où elle est en blanc ; en couleur de bois, où elle l'est, et dorée où elle est dorée et seront remis deux bouts de bras qui manquent aux deux anges qui sont à droite et à gauche du tabernacle [3]. Le tabernacle sera repeint et doré, en sorte que le tout soit d'une décence convenable à la sainteté du lieu. Le tableau sera relevé et reverny.

26. Il convient aussy faire et fournir dans le sanctuaire un siège pour le prestre célébrant, eu égard que l'ancien est totalement de nulle valeur de vétusté. (p. 147-148.)

X. B. DE M.

II. — Eglise paroissiale de Brusson (1580).

JE dois la copie de cet inventaire, qui existe en original aux archives de l'évêché d'Aoste (Piémont), à l'obligeance de M. le chanoine Pierre Duc, dont le zèle infatigable a déjà révélé plusieurs documents du même genre.

Je l'accompagnerai de notes pour en faire ressortir la valeur archéologique et liturgique. M. Duc m'écrit : « Quelques mots sont du vrai patois du lieu latinisé. » Il faudra donc en tenir compte dans les glossaires à l'usage spécial des inventaires ecclésiastiques.

1. La visite fut faite après son décès, en 1731, au sujet d'une contestation de l'abbaye avec son successeur, l'évêque de Sisteron, Pierre Laffiteau.

2. *Sous le maître autel* doit s'entendre *dans* l'autel même. Cette disposition n'est pas insolite. A défaut de sacristie, on utilisait ainsi l'autel pour y serrer les objets du culte.

3. C'est du XVIIe siècle seulement que date la mode des anges adorateurs, motivée par une recrudescence de dévotion envers le Saint-Sacrement : l'origine doit en être dans le tableau votif fait à cette occasion et dont j'ai offert un exemplaire, peint sur toile, au Musée Eucharistique de Paray-le-Monial.

Brusson est un gros bourg de 1800 âmes, au diocèse d'Aoste. Quoique l'église ne fût pas absolument riche, elle était abondamment pourvue de tout ce qui est nécessaire au culte. Les objets, énumérés en 69 articles, comprennent le mobilier habituel : vases sacrés, ustensiles liturgiques, reliques et reliquaires, ornements, linges, garnitures d'autel.

Inventarium bonorum et relicquiarum ven. [1] **ecclesie parochialis sancti Mauricij de Bruczono.**

JESUS MARIA.

S'ensuyt l'inventère et descreption des sacrés Relicques et aultres meubles, vestiment, appartenant à l'église de Bruczon et pour l'husage d'icelle, faict le jour quatorzième dou moes de septembre 1580, en présence d'égrège [2] Pierre d'Anthoine [3] Barbier et Johan de Valentin Perronel. — Rendu par Valentin fils à feu Johan Maguyon, sacrista dudit lieu, en assistence de Vén. Pierre Gavot, curé et recteur dudit lieu et aussi de prod'hommes Thomas de Jacques Broncz, Pierre de Panthaléon de Muc et de Pierre de Maurix Pollet, sindicques dudit lieu, tous assistantz.

Et premièrement a esté inventarissé que s'ensuyt :

1. Unum grossum Relicquerium argentatum.

2. Item unum ossum sanctissimi brachij sancti Mauricij.

3. Item unum ossum de legione sancti Mauricij.

4. Item unum aliud ossum, quod nunc convertitur in pulverem, involutum de sindone viridi [4], sine titullo [5].

5. Item unum aliud ossum sancti Mauricij.

6. Item unum aliud ossum, quod nunc convertitur in pulverem, involutum de sindone janoz [6], sine titullo.

7. Item unum aliud ossum beate Annastassie martiris.

8. Item unum aliud ossum album, involutum de sindone viridi, sine titullo.

9. Item unum parvum lapidem album [7] de sepulcro sancti Hieronimi, involutum infra papirum sui titulli [8].

10. Item modicum de lapide super quo Dominus noster formavit pedes [9], ascendens in cœlum.

11. Item unum parvum coffrum lottoni seu aranj, cum una parva cruce desuper, in quo reponitur Corpus Christi quando portatur infirmis.

12. Item duos paquetos papireos, in quibus sunt plures lapides apportati à Jehrusalem et aliis locis sanctis ultra mare, tam per venerabilem fratrem Johannem de Champelia, ordinis fratrum minorum, commorantem in Ungaria, quam per ven. fratrem Benignum, ordinis fratrum minorum, conventus beati Francisci Auguste [10], prout conti-

1. *Vénérable* est le qualificatif canonique donné à toute église.

2. Du latin *egregius*.

3. Lire, suivant l'usage italien : *Pierre* (fils) d'*Anthoine*.

4. C'était l'usage, au moyen âge, d'envelopper les reliques dans des étoffes précieuses, pour ne pas les laisser à découvert.

5. *Titulus*, étiquette désignant la relique.

6. Jaune.

7. Marbre ?

8. Singulière rédaction, pour *cum titulo :* le *titre* était écrit sur l'enveloppe en papier. J'ai retrouvé des enveloppes analogues en Savoie et à Monza.

9. D'après la tradition, le Sauveur aurait laissé l'empreinte de ses pieds sur le mont des Oliviers, au moment de son Ascension.

10. Il serait intéressant de savoir à quelle époque ces deux religieux, l'un dominicain, de Hongrie, et l'autre franciscain, d'Aoste, apportèrent ces reliques de Jérusalem.

netur particulariter in eorum brevetis (1) : qui pacqueti reponuntur in uno allabastro (2) nemoreo, existente infra dictum magnum relicquerum.

13. Item duo ossa de undecim milibus virginum, cum eorum titullis.

14. Item unam custodiam de arano (3) deoratam, in qua reponitur corpus Christi in festo Heucaristie et portantur (sic) in processione per villam, cum una parva cruce desuper (4).

15. Item unam aliam custodiam deoratam, in qua reponuntur hostie consecrate, cum una parva cruce desuper.

16. Item tres lapides consecrate (sic) pro celebrando missam.

17. Item unum magnum calicem, cum sua patena, deoratum.

18. Item duos calices argenteos, cum eorum patenis argenteis.

19. Item duos calices stagni, cum eorum pathenis.

20. Item duas ambulas (5) stagni, pro tenendo sacras unciones.

21. Item unum calicem arani, cum sua pathena, non sacratum de precepto Reverendissimi (6).

22. Item triginta tres amitti, quorum duo sunt limogiati seu brodati (7).

23. Item decem novem albas,tam novas quam usitatas (8).

24. Item unum cingulum rubeum,(cum) frengis deoratis.

25. Item unius medietatis cingulli, cum frengis deoratis.

26. Item unum cingullum de lana virollata (9).

27. Item certos alios cingullos fractos parvi valoris.

28. Item unam stollam velutti nigri, cum manipullo.

29. Item decem novem casulle, quarum una est de veluto rubeo super violeto (10),una de camellot (11) nigro,una de damas rubeo, una de damas albo, una de seda (12) viridi, una de seda plurium collorum,pulcra una de sargia figurata de janoz ad modum de damas (13) et una darres (14) nigra et alie diversorum collorum, tam nove quam usitate.

30. Septem sorpellicz, tam bonos quam usitatos et unum novum.

31. Item novem copertas altaris (15), tam bonas quam usitatas, diversorum collorum.

32. Item unam sargiam, cum suis mochetis (1) sede et unam sargiam persice (2), que portantur super corpus Christi in processione Heucaristie (3).

33. Item quadraginta sex lhinteamina altarium, tam bona quam usitata.

34. Item triginta quinque chualias (4) seu symetas (5) altaris, tam magnas quam parvas, quarum multe sunt de tela primida (6) et una est dehoarata ex una parte et quatuor limogiatas.

35. Item duo pulcra mantillia (7) longa, figurata et limogiata.

36. Item quatuor magnas chualias seu copertas altaris (8) figuratas, quarum una est quasi longitudinis duas ulnas cum dimedia, quarum una est limogiata filo rubeo et aliis filis plurium collorum et duas limogiatas filo persico et nigro (9).

37. Item de novo unam copertam altaris limogiatam pulchram filo dehorato et rubeo et diversorum collorum.

38. Item unam copertam telle nove depicte (10) et figuratam (11).

39. Item frengias unius cortine (12).

40. Item unam chualliam longam pro ministrando in Pascha (13).

41. Item quattuor vexilla (14) prava et duo destructa et laxerata.

42. Item unum vexillum magnum sede albe et rubee, cum suis mochetis plurium collorum, quod dedit providus Aymo Valeti, noviter commorans a Selprucz.

43. Item quatuor cruces valde usitatas, antiquo deoratas.

44. Item duas cruces, una valde usitata et una de lottono masicia (15).

45. Item tria turribula de lotton, quorum duo sunt sine pedibus.

46. Item quinque paria candellabrorum lottoni.

---

1. Authentiques.

2. Ce mot est inconnu à Du Cange, dans le sens de coffret.

3. Airain.

4. Cette *custode* ou monstrance, pour exposer le Saint-Sacrement et le porter en procession, était surmontée d'une petite croix. Comme nom et comme forme, elle ne semble pas différer de celle qui est inscrite au n° 15 et qui servait à la réserve eucharistique.

5. *Sic* pour *ampullas :* ampoules aux saintes huiles.

6. Ce calice d'airain n'était pas consacré. Pourquoi cette différence établie entre l'airain et l'étain ? Probablement à cause du vert de gris que le vin pouvait occasionner.

7. *Limogé* s'entend d'une broderie au fil d'or ou de couleur. Voir les articles 34, 35, 36, 37.

8. Usées, ayant servi quelque temps, n'étant plus neuves.

9. Voici deux cordons à franges (houppes?) dorées, l'un est rouge : un troisième est en laine violette (?)

10. Chasuble à orfroi de velours rouge sur fond de velours violet.

11. Voir sur le camelot le t. I de mes *Œuvres complètes*, p. 555.

12. *Sic* pour *seta*, soie.

13. Serge jaune figurée en façon de damas. En 1624, comme il conste de la visite de l'évêque d'Aoste à la collégiale de Saint-Ours, le jaune était interdit : « Item aliam planetam ex serico coloris flavi, cujus usum interdixit sub pœna suspensionis ipso facto. »

14. Mot de signification inconnue et pour l'interprétation duquel le contexte n'aide nullement. S'agirait-il de *chapes*, une noire et les autres de diverses couleurs ? Ce qui le ferait supposer, c'est qu'elles sont aussi indispensables que les *chasubles*, après lesquelles elles sont énumérées. Cependant deux chapes sont inscrites sous les nos 60 et 61.

15. Ces neuf couvertures d'autel, correspondant aux diverses couleurs de la liturgie, sont évidemment des parements. Voir l'article 36.

---

1. Du Cange donne *mocha*, qui signifie *manche pendante. Mocheta*, ou plutôt *mochetus* (art. 59), en est le diminutif ; il doit signifier *émouché, effilé, houppe.* Voir l'article 42.

2. Le *pers* est d'un bleu vert. « Item une cappe de pers que a donnée J..... » (*Inv. de N.-D. de Lens*, 1471).— « It. casule, tornicle et dramatique de pers cendal, doublées de vermeil soye ». *(Ibid.)*

3. On portait donc sur le Saint-Sacrement, en manière de dais, deux serges, l'une frangée de soie, l'autre de couleur bleue. Le bleu fut, en effet, même à Rome, au XVIe siècle, la couleur eucharistique, comme on peut le voir au Vatican dans les deux célèbres fresques de Raphaël, la *Dispute du Saint-Sacrement* et la *Messe de Bolsène.*

4. Rectifier *thualias*, touailles.

5. Ce mot est nouveau. Cependant je crois le retrouver dans du Cange : « *Cimetum*, panni species. Historia abbatiæ Condomensis, page 509 : *Fecit fieri unam infulam, cum tunica et dalmatica, de bisso seu cimeto viridi....* Lege forte *bruneto.* » Le *byssus* est en lin, or *cimeto* est donné comme équivalent de *bisso.* Ces touailles ne sont pas des nappes, mais des prolonges de nappes, pendant sur les côtés : aussi peut-on les enlever et les rapporter à volonté. Dans la messe de Bolsène, on voit parfaitement l'addition de ces rallonges, ornées de bandes diverses : ici elles sont décorées de fil d'or et de fil rouge.

6. La toile *première* est la *toile de brin.*

7. Nappes.

8. Ici la *couverture d'autel* est réellement une nappe.

9. Le *limogé* comprenait toutes les couleurs, puisque dans cet article et le suivant on dit que les fils qui ornent les nappes sont rouges, bleues et noires. On peut se faire une idée de cette décoration par les fresques de la chapelle du Saint-Corporal, à Orviéto, qui datent du XIVe siècle.

10. La toile peinte était en usage dès le XIVe siècle pour les ornements d'église.

11. *Figuratam*, comme à l'article 29, ne signifie pas à *personnages*, mais à *dessins quelconques.*

12. Courtine, rideau d'autel.

13. Nappe pour la communion pascale.

14. Bannières : une est en soie rouge et blanche, avec des houppes de plusieurs couleurs.

15. *Masiccio*, en italien, signifie *massif, épais.*

47. Item tria paria ydriarum (1), pro serviendo in missa, jam duo destructa.

48. Item unam lanternam (2) quasi novam et unam destructam.

49. Item sex missalia (3), quorum tria sunt in pargameno et tria in papiro in pressura (4) secundum eorum usus.

50. Item unum missale novum Romanum, ex decreto sacro consilii Tridentini, quod nunc dedit ven. dompnus frater Petrus Gavodi, nunc curatus Bruczoni.

51. Item duo gradualia in pargameno, unum novum et unum antiquum.

52. Unum processionalium in pargameno.

53. Item unum prosarium.

54. Item duos anfonarios in pargameno.

55. Item unum librum baptizandi in pargameno.

56. Item duo scalteria in pargameno, unum novum et unum antiquum.

57. Item unum parvum librum de Requiem et de Kirie eleson in pergameno.

58. Item unus liber in quo scribitur Genesis in-pargameno, cum suo cantu et in Epifania (5).

59. Item unus parvus liber papireus, in quo scribitur benedicio sancti Sthefani (6).

60. Et duas pulcras crosetas pro ponendo in casullas (7).

61. Item unam capam de damas rubeam, cum uno pulcro mocheto (8) et uno lapideo cristallino (9).

62. Item unam capam orengianam (10), quam antiquius dedit illustris domina Margareta de Camera, comittissa Challandi.

63. Item sex corporallia.

64. Item unum caczetum (1) pro aqua benedicta.

65. Item duas campanas de mittallo bono in dicta ecclesia et una in capella sancti Valentini.

66. Duos patellos animarum (2).

67. Item una coperta pagni (3) bruni, cum sua cruce pagni albi, que ponitur in commemorationibus animarum supra tumullis (4).

68. Item due gorbe (5) pro dando panem benedictum.

69. Item unam pulcram crucem, auro et argento noviter constructam, cum venerabili crucifixo aureato, nunc noviter construi factam per communitatem Bruczoni.

Inclusis in premissis bonis mobillibus, reliquijs et indumentis et quibuscumque alijs bonis contentis et descriptis in uno publico instrumento inventarij earumdem rerum recepto per quondam egregium Anthonium Barberij, notarium, anno 1531 (6), indictione quarta, die decima mensis augusti inclusisque premissis bonis mobillibus contentis in quodam scripto adjonctionis inventarij earumdem rerum, descripto manu predicti discreti Anthonij Barberij, notarij, anno 1545, die 23a maij, ad que debeta relacio habeatur quum opus fuerit. Quas quidem venerabilles exequias (7) cum dictis indumentis, garnimentis et bonis mobillibus superius descriptis inventarizatis predicti consules et homines superius nominati dederunt in custodiam provido viro Anthonio de Muntella, ibidem presenti et acceptanti. Qui Anthonius, sua sponte, pro se et suis heredibus et causam ipsius habituris, ut melius potuit, promisit et convenit juramento suo et obligacione bone, honeste et legittime gubernare et de eisdem bonum, legiptimum et integrum computum reddere cum plenaria restitucione ut decet, quum et quotiens fuerit requisitus per dictos homines seu per deputandos, quum opportunum fuerit cum.... opportunis sine fraude, promittens.... ..... inde duo instrumenta sumptibus dicte communitatis seu quorum intererit.

L'inventère et description dessus escript ay receu moy François Barbier.

FRANÇOIS BARBIER, notaire,

L'an 1584, le jour 22 jamvier, sur le cimistière de Bruczon, présentz Anthoine Confinal, Jean Pierre de Panthaléon de Mus, tesmoings..... a esté faict testimoniales, quomme a esté dérobé ces jours passés deux linceulz (8) sur les autels de Notre Dame et sur celluy de Saint Esprit (9), lesqueulxz sont estés défalqués du présant

1. Burettes.

2. La lanterne est prescrite pour l'accompagnement du Saint-Viatique.

3. Les livres liturgiques sont sept missels (nº 49, 50), deux graduels, (nº 51), un processionnal (nº 52), un prosaire (nº 53), deux antiphonaires (nº 54), un rituel pour le baptême (nº 55), deux psautiers (nº 56), un office mortuaire et un *Kyriale* (nº 57), une généalogie (nº 58) et une bénédiction de Saint-Étienne (nº 59).

4. Imprimé.

5. Les dominicains ont conservé l'usage de chanter la généalogie de Notre-Seigneur, à la fin des matines de Noël et de l'Épiphanie. Cette coutume était générale en France : il est regrettable qu'on l'ait fait disparaître à peu près partout, sous prétexte de romain pur.

6. J'ignore le but de cette bénédiction, qui doit être un usage essentiellement local.

7. Orfroi mobile en forme de croix qu'on pouvait rapporter indistinctement sur toutes les chasubles. Les inventaires en font souvent mention.

8. Le chaperon des chapes était, à cette époque, terminé par un gland.

9. Ce cristal devait orner le fermail.

10. Couleur orange, une des variétés du jaune, très usité anciennement. Il sera à propos de rapporter sur la couleur jaune quelques textes d'inventaires. « Item, une chasuble d'un drap de soie jaune. » (*Inv. du Saint-Sépulcre de Paris*, 1379, nº 41). — « Item casule crocee XIII ». (*Inv. de Clairvaux*, 1405). — « Item, una planeta gialla, cum frisio tristi. » (*Inv. de Saint-Pierre de Rome*, 1444). — Voir aussi dans *Il tesoro della basilica di San-Pietro in Vaticano*, par Muntz et Frothingham, les pages 26, 39, 65, 67, 96, 118, 128. — « Item ou revestiaire, pour les confesseurs, une chasuble, tunique et dalmatique, de samit jaune. » (*Inv. de Saint-Victor de Paris*, XVe siècle.) — « Item aliam cappellam ex satino jaune. » (*Inv. de la cath. de Vence*, 1507, nº 54.) — « Item, quinque paramenta....., aliud ex damassio jaune » (nº 81). — « Item, une chappe de velours orenge, ayant les paremens de vellours vert en fons d'argent. » (*Inv. de Saint-Hilaire de Poitiers*, 1612.) — « Henry II. Item, deux chappes de drap jaulne frizé, avec plusieurs orfrois de velours violet semés de fleurs de lys d'or et de croissants entrelacés. » (*Inv. de la cath. de Reims*, nº 270 : voir aussi les nos 262, 263.)

Le Cérémonial de l'Église du Puy, rédigé au XVIIe siècle, mentionne des ornements jaunes pour le Jeudi-Saint, à l'occasion de l'absolution faite avant la messe : « Post nonam, in die Cenæ, fit sermo ad populum in gradibus vel in foro. Episcopus, si presens fuerit, indutus cum ministris suis capis jaunis cericis, scilicet cum ebdomadario et diacono cum dalmatica crocea et aliis indumentis sibi convenientibus, qui deffert secum textum evangelii, et subdiacono, induto alba et manipulo, qui deffert aquam benedictam, et duobus clericis, qui defferunt duo candelabra cum candelis accensis. » Le même cérémonial prescrit la même couleur pour le lavement des pieds des chanoines, qui se faisait au dortoir : « Dyaconus cum dalmatica crocea et aliis indumentis sibi competentibus, deffert textum evangelii. »

« Plus, un dit (ornement complet) jonquille, garni en moire d'argent. » (*Inv. de Montierneuf, à Poitiers*, an III.)

1. Seau, formant bénitier. Du Cange donne *caczeola*, boisseau.

2. Bassins des âmes, plateaux dans lesquels se recueillaient les aumônes destinées à faire dire des messes pour les défunts.

3. *Pagni* pour *panni*, prononcé à l'espagnole.

4. Drap mortuaire en étofte brune, avec croix blanche.

5. Corbeilles pour la distribution du pain bénit.

6. Il est fait mention de deux inventaires antérieurs, rédigés en 1531 et 1545.

7. *Sic* pour *reliquias*.

8. *Linceulx* traduit le *lintheamina* de l'article 33.

9. M. le chanoine Duc me transmet ce renseignement : « A Introd, un chaudronnier vola les vases sacrés et, pour ce sacrilège, fut emprisonné, mis à mort. Sur le lieu même de l'exécution, il donna des leçons salutaires aux assistants : elles furent mises en complainte. L'une de ses mains fut exposée au-dessus de la porte d'une maison à Introd, entre l'église et le château. Quand cette main se fut desséchée, on la remplaça par une main de fer, qui n'a disparu qu'il y a quatre ou cinq ans : heureusement j'en avais pris un estampage. »

inventaire à Anthoine Muntella, sacrista, des dictes choses contenues au présant inventaire par prod'hommes Johan de Gabriel Valet et Valentin Grizzoz, Claude de Johan Ballavra, sindicques dudit lieu de Bruczon.

X. B. DE M.

III. — Abbaye de Neaufle (1399).

Inventaire des biens de l'abbaye de Neaufle-le-Vieux, en 1399, par L. Merlet, dans le *Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques*, 1888, p. 275-279, avec une introduction par Alfr. Darcel, p. 198-199.

Je ne m'arrêterai qu'à six mots, tout le reste étant suffisamment clair ou expliqué.

Baechier (nº 14). Ne serait-ce pas pour *bachelier* la lecture étant déclarée douteuse? L'Église avait des gradués à son service. Une inscription du XVe siècle, à Saint-Hilaire de Poitiers, parle d'une fondation faite précisément par un bachelier attaché à cette collégiale.

Bericle. « Ung bericle enchassé en cuyvre » (nº 5). Comme il est indiqué après un bréviaire, on peut le prendre pour une loupe, qui, en certains cas, s'employait, non seulement pour lire, mais aussi pour produire, grâce aux rayons solaires auxquels on l'exposait, le feu nouveau du Samedi-Saint (1).

Crucifix. « En ung coffre, qui est soubz le crucifix » (nº 4). Faute de sacristie, on déposait les objets du culte dans des coffres, dispersés un peu partout dans l'église. Le *crucifix* doit s'entendre du Christ triomphal, placé sur le tref ou le jubé, à l'entrée du chœur.

Demi-temps. « Ung demi-temps d'esté » (nº 5). Le Bréviaire et le Missel se divisent en deux parties : le *Propre du Temps* et le *Propre des Saints*. Le *Temps*, c'est-à-dire le cycle des dimanches et féries de toute l'année, se subdivise lui-même en deux parties, *hiver* et *été*. Chaque partie forme un *demi-temps*. L'hiver commence avec l'Avent et finit à Pâques, l'été va de Pâques à l'Avent.

Étui à corporal. — « Item, six paire de corporaulx, en deux estuifs » (nº 6). Les corporaux vont par paires, parce que l'un se mettait sous le calice et l'autre dessus, à la place de la pale. L'*étui*, qui les renferme, est une boîte, plus communément connue sous le nom de *corporalier*.

Oreiller d'autel. — « Deux orilliers d'autel » (nº 5). *Oreiller* est synonyme de coussin. L'oreiller d'autel est un coussin pour le Missel. On en indique deux, parce qu'on se servait en même temps de la paire : un restait du côté de l'épître et l'autre du côté de l'évangile, ainsi qu'on le pratique encore dans le royaume de Naples.

X. B. DE M.

1. « Item, 2 pierres de bérilg, pour faire feu nouvel à la semaine penneuse » (*Inv. de Saint-Martin des Champs*, 1342.) — « Unum berillum album, pro igne novo faciendo et alium viridem pro eodem. » (*Inv. de la cath. d'Amiens*, 1347.)

IV. — Château de Verfeuil (XIVe siècle).

Inventaire des meubles du château de Verfeuil (Gard), par Ed. Bondurand, dans le *Bulletin archéologique du comité des travaux historiques*, 1888, p. 243-248, avec une glose de M. Darcel, p. 199-200.

Le texte est moitié en langue d'oc et moitié en latin. J'examinerai ici sept expressions.

Ande. — « Item, 1 andes de ferre » (nº 30). Nous sommes à la cuisine. L'annotateur traduit *ande* par « trépied ». J'y verrais plutôt un *andier* ou chenêt, d'où est venu le mot *landier*.

Bourse à reliques. — « Item, 1 borceta de ceda en que a belcop de reliquias » (nº 37). Les reliques ont été souvent enfermées dans des bourses de soie, même quand on avait soin de les enclore dans des reliquaires. J'en citerai deux de ce genre : une du XIIIe siècle, que j'ai découverte à Sainte-Radegonde de Pommiers (Deux-Sèvres), dans un reliquaire en argent de même date ; l'autre du XVe siècle, qui était dans une châsse à la cathédrale d'Albi (1).

Corporal garni. — « Item, 3 corporals garnitz » (nº 34). « Item, us autres corporals garnitz, en l'autal » (nº 44). Quatre corporaux font deux paires. La garniture s'entend d'une broderie, comme sur le corporal du XVe siècle, publié par le *Glossaire archéologique*, p. 433.

Escot. — « Item, 1 escot dels corporals, en que es pencha l'esmage de papa Urba e austres esmages, coma avesque » (nº 23). *L'escot dels corporals* se traduit littéralement *étui des corporaux*. Son ornementation consiste en un pape et plusieurs évêques. M. Bondurand estime que le « papa Urba » est Urbain V, dont la famille posséda Verfeuil : je croirais plus volontiers qu'il s'agit ici, non d'un pape vivant, qui n'avait pas sa raison d'être sur le corporalier, mais de son patron, saint Urbain.

Selhada. — « Item, des payrols, dels quals la un te vii selhadas » (nº 10). La « capacité d'un seau » se dit, en langage poitevin, *seillée*, qui correspond exactement à *selhada*.

Sobretel. — « Lo sobretel » (nº 1). M. Darcel traduit « ciel de lit », et il a raison, car le contexte l'indique, non moins que le nom lui-même qui se

1. « Tous (les 7 chefs des saintes vierges de Colloigne) lesquels sont rompus par morceaux, excepté deux ou troys et tous sont conservés dans le thrésor, enveloppés dans des œuvres de taffetas, de couleur entre rouge et tané » (*Inv. de Grandmont*, 1515, nº 81).

disait en latin *sopracælum*, en italien *sopracielo* et en français *surciel* (1).

Touailles. — « Item, tres toalhas en lo autar » (n° 56). *Touaille* traduit exactement *toalha :* il signifie ici *nappe d'autel* (2). La rubrique en a constamment prescrit trois. X. B. DE M.

V. — René d'Anjou (XVe siècle).

M. André Joubert, qui a déjà rendu de nombreux services aux études archéologiques par la publication de textes inédits, en ajoute quelques autres aujourd'hui dans une brochure intitulée : *Les fous, les folles et les artistes de la cour du roi René d'après les comptes inédits de Jehan Legay, argentier et receveur général de la Reine de Sicile, ainsi que d'après les archives des Bouches du Rhône*, Laval, Jamin, 1889, in-8° de 18 pages, avec 6 vignettes. Les artistes sont des émailleurs, des peintres, des brodeurs, des tapissiers, des relieurs, des musiciens et des graveurs. Le compte de l'argentier se trouve à la bibliothèque d'Angers.

Je vais glaner dans ces extraits, qui nous donnent l'avant-goût de la publication intégrale de ce compte important, qui a 233 feuillets.

Aiguiletier. — « A Jehan Babiloine, aiguiletier d'Angers, pour trante douzaines d'aiguilletes » (p. 4). Le *Glossaire archéologique* fait de l'*aiguilletier*, non une profession, mais le « synonyme d'aiguillier, ou peut-être un étui, une boîte à renfermer les aiguillettes », tandis qu'il s'agit ici clairement d'un *fabricant d'aiguillettes.*

Blanc de bute. — « Pierre Garnier, dit Prelichault, peintre du roi, a peint un drap pour les arbalestriers, *qui tire au blanc de bute, avec certains dictes dessoubz* » (p. 10). La langue française a conservé l'expression de *but en blanc :* le *but blanc* est le point de mire des tireurs.

Bouclette. — « Une cocte simple de futaine blanche avec bouclettes » ; « une autre robe, ornée de toiles et de bouclectes » (p. 6). Le *Glossaire* mentionne les petites boucles aux souliers et aux ceintures, mais non aux robes.

Choiste. — « Trente six peaux de menu ver.... emploiés.... en ung collet, une choiste et ung pougnetz » (p. 5). Le compte enregistre un vêtement de folle : *choiste* indique les côtés, les bords, le devant, garnis de fourrure, ainsi que le col et les poignets.

Cornet. — « Ung cornet d'ivoire, où qu'il a ung soufflet d'argent » (p. 14). Le cornet est un oliphant ou dent d'éléphant. Le *soufflet* est l'anche et embouchure : en blason, on dit *enguiché*, ce qui indique un ornement de métal (1).

Crépé. — « Deux aigneaux crespés », « quatre peaux d'aigneaux crespés » (p. 6). *Crépé* manque au *Glossaire.* On dirait maintenant de l'*astracan.* Ce mot est synonyme de *frisé :* la frisure provient de ce que l'animal est tué avant sa naissance.

Eglantier. — « Arglantiers semez par my » (p. 8). Peut-être est-ce plutôt la fleur que l'arbrisseau ?

Estoz, Étau? — « Pour trois onces d'argent mises en la ferreure d'une sainture que luy avons fait faire en façon d'estoz » (p. 7).

Filet (2). — « Ung filet d'or pour les espousailles de Triboulet » (p. 4).

Groseille. — « Tissuz faiz à branches de groizelles » (p. 8). La branche de groseiller, avec ses fruits rouges, fut un des emblèmes de René d'Anjou, comme on le constate sur une de ses médailles, gravée en 1471 par Francesco Laurana (p. 16).

Horloge (3). — « Une horloge en forme de pomme ronde » (p. 17).

Licorne. — « Une grande piesse de licorne » (p. 8) (4).

Lunette. — « A Marc Marino, apoticaire,... pour achat d'une lunette pour Triboulet » (5) (p. 5).

Ouvrages divers. — « Un métier à ouvrer à ouvraige de Turquie » (6) (p. 11). « Plusieurs tappiceries à ouvraige de Sarrazins » ou arabe (p. 12).)

Signet, sceau. — « Un signet (d'or) ou quel est gravé le visage de Monseig. » (p. 8). (7).

Sigure, figuré ? — « Une robe de satin sigure » (p. 6).

Toile de Laval. — On en a confectionné des « draps de lit » et des « courtines » (p. 11).

Turquin (8). — « Un manteau de bleu turquin » (p. 5). « Une robe de bleu turquin » (p. 6).

(A suivre).

X. BARBIER DE MONTAULT.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 74.
2. *Ibid.*, p. 117.

1. Le P. Ménétrier, dans sa *Méthode du blason*, donne les armes de Base, en Danemark : *d'azur, à la fasce d'argent, chargée d'un cor de chasse de sinople, lié, virolé et enguiché d'or.* Pour que le cor fût de sinople, l'ivoire avait dû être peint en vert.
2. X. Barbier de Montault, *Œuv. compl.*, t. I, p. 75.
3. *Ibid.*, t. I, p. 46, 53, 55.
4. *Ibid.*, p. 34, 59.
5. M. Vallier qui cite ce texte (*Iconographie numismatique du roi René*, p. 39), ajoute en commentaire, ce qui est grotesque : « Je remarque que le *Dictionnaire de l'Académie* donne aussi le nom de *lunette* à l'ouverture ronde d'une chaise percée » (p. 47). — *Œuv. compl.*, t. I, p. 40, 61.
6. *Œuv. compl.*, t. I, p. 75.
7. « Sa cédule signée de son signet » (*Compt. de Guy de la Trémoille*, 1395, p. 104). — « Avoit une bourse qui estoit atachée à un pourpoint, où il avoit un signet » (*Titre de 1393*).
8. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 264.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France. — *Séance du 6 novembre 1889.* — M. Prost commence la lecture d'une notice sur saint Servais, évêque de Tongres au IVe siècle, et sur la correction que son nom a subie dans les dernières éditions des œuvres de Grégoire de Tours.

M. Courajod présente des observations sur quelques morceaux de sculpture, d'émaillerie et d'orfèvrerie qui ont figuré à l'exposition rétrospective du Trocadéro : un chapiteau roman du Musée de Reims, la médaille en marbre du roi René par Pietro da Milano, les émaux français du XVe siècle appartenant au Musée des Antiquaires de l'Ouest, les émaux translucides sur relief du Musée de Dijon, deux reliquaires du Trésor de Reims, attribués par erreur au XVe siècle, le modèle en bois de la Nourrice reproduite par les émailleurs de l'atelier de Palissy.

M. Durrieu signale l'existence au château de Ravignan, dans les Landes, d'un groupe en bois sculpté du commencement du XVe siècle, portant la marque à main coupée de la Gilde d'Anvers.

Séance du 4 décembre. — La compagnie procède au renouvellement de son bureau; est élu président M. Mowat.

MM. Pol Nicard, Emile Molinier et Muntz signalent dans les collections du Musée de Cluny une rose qui est portée comme don du pape Clément V au prince-évêque de Bâle, mais que beaucoup d'archéologues ne regardent que comme une œuvre du XVIIe ou du XVIIIe siècle.

Sociétés des Beaux-Arts. — Nous ferons connaître comme d'habitude les principaux travaux de la treizième session tenue en Sorbonne, en résumant (hélas ! c'est le déflorer), le rapport, toujours également remarquable, de M. H. Jouin :

M. Ch. de Grandmaison, correspondant de Tours, présente un mystérieux personnage, dont le nom nous revient à travers une avenue de siècles : *Godo, pictor*, moine de Marmoutiers en 908. Il appartient à cette école de Saint-Martin, dont les maîtres anonymes nous ont légué la bible de Charles le Chauve.

M. Mommeïja, de la Société archéologique de Tarn-et-Garonne, a tracé l'histoire de l'hôtel-de-ville de Saint-Antonin. Des faïences émaillées incrustées dans la muraille lui ont donné la date de la maison consulaire. Il fait connaître le nom du maître du logis, le donzel Archambauld, croisé à la fin du XIe siècle, qui orna sa demeure de quelques céramiques orientales. M. Mommeïja n'a pas seulement étudié la chapelle castrale de Broïcle ; avec ses collègues il a sauvé ses peintures murales ; le château lui-même offre les preux à cheval : Ogier, César, Hector, Charlemagne.

M. Déchelette a étudié les pièces d'orfévrerie conservées dans l'arrondissement de Roanne. M. Advielle nous introduit, par la porte des comptes, dans l'atelier de Jehan du Vivier, orfèvre de Charles VI, à Arras ; il reconstitue en outre l'histoire des Duvivier de Liége, qui, deux siècles après leur homonyme, deviennent graveurs de la monnaie de France.

M. Natalis Rondot s'est occupé d'un artiste peu connu et de grande valeur, Jacques Morel, dont la personnalité se dégage désormais toute brillante. On avait cru à l'origine languedocienne de l'artiste. C'est une erreur, Morel est lyonnais de naissance : il travaille à Lyon, il y fait probablement école ; il va mourir à Angers en 1459, au service du roi René, après avoir été le maître de l'œuvre de la cathédrale de Lyon, après avoir fait le tombeau du cardinal de Salmes aujourd'hui détruit, après avoir taillé le mausolée du duc Charles de Bourbon et d'Agnès, sa femme, conservé à Souvigny. Morel a une éducation bourguignonne; il est imprégné de l'esprit flamand; il trahit, ajouterons-nous, un sang wallon ; mais il fait preuve d'indépendance. Il ne nous paraît pas du tout impossible, que cet artiste ne descende d'une famille tournaisienne, d'artistes du même nom, à laquelle appartenait Jean Morel, peintre et verrier de Tournai, qui travaillait au commencement du XVe siècle à la cathédrale de Cambrai et qui fournissait des cartons aux dinandiers tournaisiens ; un graveur de lames de même nom paraît dans la même ville en 1420 (1).

M. l'abbé Requin fait connaître 61 peintres, 27 verriers, 17 miniaturistes avignonais. Une de leurs œuvres capitales est le retable des Chartreux de Villeneuve. M. Requin nous apprend, pièces en mains, que cette page hors de pair est due à Engherrand Charanton, originaire du diocèse de Lyon.

M. L. Giron, qui est pour nos lecteurs une ancienne connaissance, continue à relever d'anciennes peintures murales : C'est dans la chapelle castrale du château de Siangues Saint-Romain, qu'il s'est enfermé en dernier lieu, et il en est

1. V. *Études sur l'art à Tournai*, par A. de Lagrange et L. Cloquet, t. I, p. 235 et t. II, p. 64.

sorti pour aller suspendre au Musée du Puy la copie de quinze effigies d'apôtres et de saints peints il y a cinq cents ans.

Nous parlons plus bas des découvertes de Mgr Dehaisnes, au sujet des volets du retable de saint Bertin conservé à La Haye. Nous renvoyons, pour cet objet, nos lecteurs à ce que nous donnerons sous le titre de *Comité des Flamands de France.*

M. Marcel Reymond a entrepris de classer les œuvres de Donatello suivant une chronologie nouvelle, comprenant trois périodes et trois manières.

L'action de l'art sur les mœurs de l'Artois et de la Picardie, et réciproquement, du XIIe au XIXe siècle, tel est le vaste tableau qui a tenté M. Paul Mannotau. Chemin faisant il signale les portraits de Bellegambe, de Vogeil et de maître David.

Dans un bas-relief votif rencontré à Saint-Benoît, village voisin de Nancy, M. A. Jacquet a reconnu les portraits d'un abbé de Saint-Benoît-sur-Woevre (1527). On doit au même correspondant du comité de Nancy une étude sur les graveurs lorrains. M. Roman, d'Embrun, s'est fait l'historien de Pierre Buchet, sculpteur du seizième siècle. M. de Mély s'est intéressé à la mémoire de Jehan Soulas, sculpteur de Paris, fixé en 1519 dans la paroisse de Saint-Jean-en-Grève, et auteur de compositions remarquables placées dans la cathédrale de Chartres. Un bas-relief anonyme est conservé au Louvre: notre collaborateur reconstitue l'histoire de cette sculpture peinte en 1543 par Le Tonnelier ; et probablement sculptée par Soulas.

M. Godard-Faultrier étudie un fragment de vitrail du XVIe siècle, conservé au Musée d'Angers, où l'on voit Satan venant réclamer l'âme d'un moribond.

M. Caffarenet rectifie un point de l'histoire de Puget. M. A. Castan se fait le narrateur bien informé du début de l'académie de France à Rome, se joignant à M. de Montaiglon pour la défense de l'œuvre de Louis XIV.

M. Sabatier, de concert avec le marquis de Chennevières, s'occupe des Delavente, artistes de Voie. Comme ceux-ci, les Augier sont normands ; ils sont trois frères artistes, auxquels M. H. Stein consacre une monographie.

M. Charvet s'occupe des moyens de développer un art décoratif national. « Beauvalet et l'école abbevilloise au XVIIe siècle » tel est le titre d'un mémoire lu par M. Delignières. M. l'abbé Poui fait l'histoire du peintre bernayen, Michel-Hubert-Descours. L'architecte Nicolas Durand, contemporain de celui-ci, est l'objet de l'étude de M. Lumereaux, de la Société d'agriculture, de sciences et arts de la Marne. MM. Leo et Martin racontent les origines de l'école de dessin de Mâcon. — Sous le titre : « Notes relatives à quelques artistes aubussonnais », M. Cyprien fait connaître les débuts de l'école centrale ouverte dans cette ville. — M. Duhamel expose les origines du Musée d'Avignon, et M. Durieu s'occupe de celui de Cambrai.

Comité flamand de France. — Le Comité s'est réuni à Lille le 14 novembre. Mgr Dehaisnes a lu une note sur les volets du retable de saint Bertin conservés à La Haye.

Après avoir longtemps étudié à La Haye les dix sujets de la vie de saint Bertin, qui forment une série d'incomparables tableaux, où se déroulent avec une admirable naïveté, une incroyable perfection des détails, une expression religieuse et profonde, un inimitable coloris, les scènes les plus variées de la vie publique et privée au XVe siècle ; après avoir comparé ces pages admirables aux nombreuses et célèbres productions de Van Eyck, de Van der Weyden et de Memling et avoir acquis la certitude qu'elles ne pouvaient être attribuées à aucun de ces maîtres, Mgr Dehaisnes découvrit sur le peintre de genre dont le pinceau avait pu rivaliser avec celui de l'auteur de la châsse de sainte Ursule, les comptes de Saint-Bertin ; compulsés par lui, ils prouvent que le retable a été fait à Valenciennes de 1455 à 1459. Cette ville était, au XVe siècle, un centre artistique fort important et il s'y trouverait des peintres aussi renommés que ses orfèvres. Si parmi ces derniers on voyait deux artistes Hans et Jules Sterlin, dont la réputation s'étendait par tous les Pays-Bas et par toute la France, il y avait alors aussi à Valenciennes un peintre de grand renom : *Simon Marmion.*

Si c'est aux premiers que l'on peut attribuer le travail d'orfévrerie du retable, c'est au second qu'il faut restituer l'honneur d'avoir créé les douze admirables chefs-d'œuvre qui sont aujourd'hui les joyaux du Palais du Prince Royal à La Haye et du Musée de Kensington à Londres.

M. l'abbé Lemire a lu une note sur l'*Enseignement public à Hazebrouck avant 1783.* M. E. Cortyl, et MM. les abbés Flahaut et Van Constenoble ont fait des communications intéressantes, mais qui concernent les études historiques.

Société des antiquaires de l'Ouest. — *Séance du 19 juillet 1888.* — Le P. de la Croix offre, au nom de M. Victor Desmars, un claveau curieux d'une archivolte de l'ancienne chapelle de Saint-Barthélemy, à Poitiers.

M. le colonel Babinet offre, au nom de M. l'abbé

Jarlit, curé de Lusignan, une pale de calice en bambou, provenant de l'ancien *supellectile* de la chapelle de la commanderie de Roche, à Clercé (Vienne).

Cette chapelle ne fut démolie qu'après la Révolution. Son dernier acquéreur fit cependant reconstruire le joli portail roman qui lui servait d'entrée en le transportant pierre à pierre sur un champ qui lui appartenait. Il le destinait à lui servir de tombeau.

Société des antiquaires de Picardie. — *Séance du 5 février 1889.* — M. Pouy signale un tombeau de l'église de Conty (Somme), qui paraît remonter au XIIe siècle et qui offre l'effigie d'un personnage imberbe dont la partie inférieure du corps seulement est recouverte d'un drap.

Séance du 12 mars. — M. Milvay présente une notice sur des croix tombales en fer forgé qu'il a observées dans plusieurs cimetières de la région.— M. G. Durand fait connaître une très élégante pyxide du XIIIe siècle conservée au Musée d'Amiens et en donne une reproduction. — M. M. Ricouard s'occupe de la translation des reliques de saint Wandrille au IXe siècle.

Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais. — L'archiviste distingué du Pas-de-Calais, M. H. Loriquet, a exhumé des comptes de l'abbaye de Saint-Vaast les intéressantes données qui lui permettent de tracer un portrait superbe d'un abbé, grand ami des arts, et fervent décorateur de la maison divine, celui de Jean du Clercq (1429-1146), surnommé le *bon abbé.*

Durant 34 ans il se consacre au parachèvement de sa belle église abbatiale. Autorisé par Rome à dépenser, pour l'enrichir, une somme de 10,000 francs qu'il a épargnée sur sa crosse, et tout ce qu'il pourra mettre de côté à l'avenir, nous le voyons, dans son journal intime, thésauriser en vue de ses beaux projets. On le voit élever quatre travées de la nef et de ses bas-côtés, avec des chapelles collatérales, six autres, couronnées de voûtes peintes et dorées, ornées de verrières, pavées d'un carrelage polychrome et de dalles gravées et orner enfin la lourde tour des cloches d'un portail monumental.

Non content d'aider au gros œuvre, il dote la chapelle d'un autel avec piscine, une autre, de deux chandeliers en cuivre achetés à Tournai. Il orne l'autel de la chapelle du Saint-Esprit, d'un groupe sculpté, où figure la Trinité entourée d'un cortège d'anges, couvrant de son égide saint Vaast, saint Jean-Baptiste, et le donateur lui-même ; cette œuvre est exécutée par Martin Thoulet, tailleur d'images à Douai (1453). Il fait faire à Jean le Brief, huchier d'Arras, un retable sculpté à volets, sur lequel Jacques Daret peindra une histoire complète du Saint-Esprit (qui devait être bien curieuse au point de vue de l'iconographie), l'image des quatre prophètes qui l'ont racontée, celle de saint Vaast et celle de l'abbé.

Pour ajouter à la magnificence du chœur dont le joyaux principal était le retable d'argent massif du grand autel, que des pillards allemands devaient plus tard enlever, il commande à Michel de Gand (1442) et fait dorer par Jacques Daret, deux artistes tournaisiens, une colonne de laiton garnie de ses chandeliers et de la crosse qui soutiendra la pyxide et la réserve eucharistique. Il fait exécuter aussi à Tournai, sur les patrons de Daret, un *lampier* pendant devant l'autel.

N'est-ce pas cet autel même qui a été figuré sur le triptyque de la cathédrale actuelle, et qui est un des plus remarquables spécimens de l'ancienne ordonnance des autels ? Il y a tout lieu de le croire. Nous en possédons un cliché qu'on trouvera ci-contre ; nous faisons remarquer qu'il offre encore avec l'œuvre de Michel de Gand et de Jacques Daret, cet autre trait de ressemblance, sinon d'identité : la statue de la Vierge placée derrière sur un pilier. N'est-ce pas là, cette « colonne à chapiteau, peinte et dorée, supportant une Notre-Dame d'albâtre » que Jean Du Clercq érigea en 1461 ?

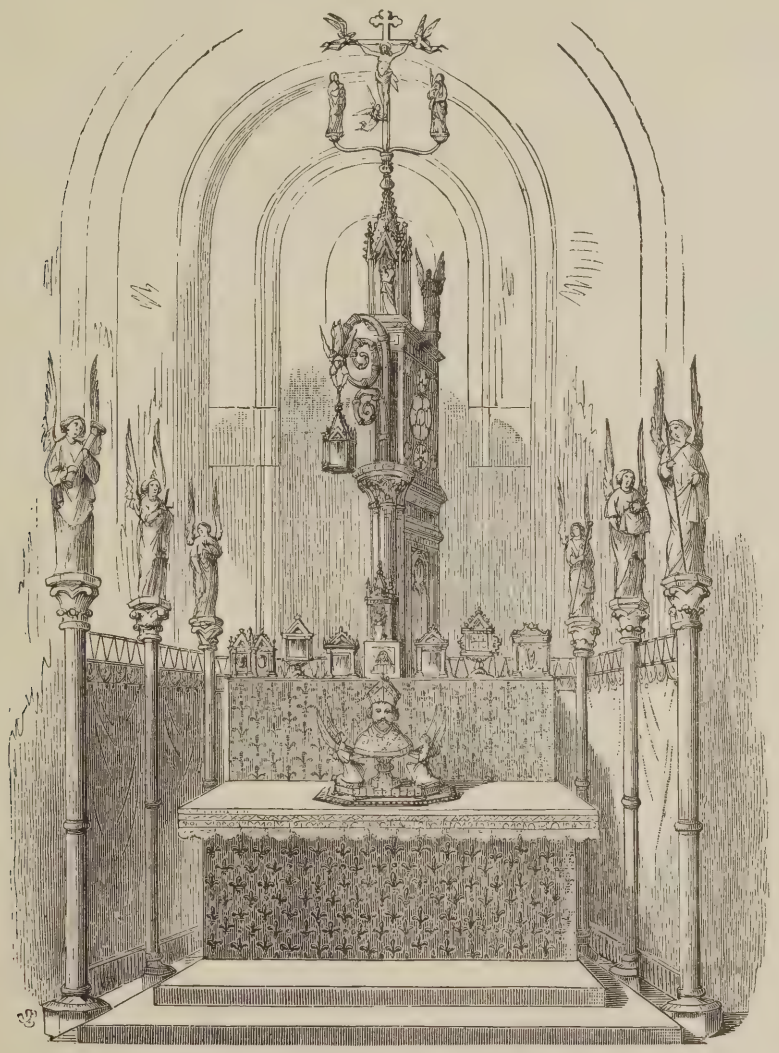
Le *bon abbé* confie encore à Willaume au Vaissel, hautelissier, la confection d'une tapisserie représentant la *Résurrection*, qu'il veut placer devant la châsse de saint Vaast, aux grands jours, tandis qu'en son humilité, il se contente, pour la grande salle de son logis abbatial, des cartons de cet ouvrage, peint par Daret.

Nous ne nous arrêterons pas aux nombreux et riches vêtements brodés d'orfrois qu'il achète sur commande.

La plus grande pensée de sa vie fut l'embellissement de la chapelle Notre-Dame. Le célèbre *entailleur* Collard de Hordain sculpta dans le plus beau chêne (1433) un retable, un triptyque orné des 12 apôtres et d'un couronnement de la sainte Vierge en albâtre, acheté en Allemagne. Daret fut comme d'habitude chargé de polychromer cet ouvrage. Henri Herbert fournit les 4 colonnes de laiton, analogues à celles que figure notre gravure, et qui servaient de support aux courtines.

Le fondeur *Herbert* que nous venons de citer était un fondeur dinantais ; nous avons vu plus haut que ce *copère* trouve un émule dans le tour-

naisien Michel de Gand. Feu Ch. de Linas, de vénérée mémoire, a, à cette place même, noté naguère cette rivalité, et saisi en quelque sorte le moment où les ateliers mosans tombent en disgrâce et où ceux de Tournai les supplantent. Là même où Herbert avait encore fourni les bourdons de l'autel, son rival livre 13 chandeliers de cuivre garnissant l'entrée de la chapelle. Ici encore les murs furent parés de tapisseries, le vestiaire abondamment fourni de riches orfrois, etc.



Autel de l'ancienne cathédrale d'Assez.

Jean Du Clercq avait trop fait pour l'embellissement de la chapelle de Notre-Dame, pour ne point désirer y mettre en quelque sorte son estampile. Il voulut que son tombeau figurât à la droite de l'autel. Il se fit représenter en ronde bosse agenouillé, priant, sous un *arcosolium* abritant à la fois les deux patrons de l'abbaye et ses patrons personnels. Ce mausolée fut taillé par Collard de Hordain, et peint par Daret.

Nous rencontrons ici deux artistes étrangers au sujet desquels nous pouvons compléter les renseignements de M. Loriquet.

Maître *Michel*, dit *de Gand*, avait pour nom véritable *Michel Le Maire*. Il mourut le 2 mars 1446 (anc. St). Bourgeois de Tournai dès 1406, nous le voyons travailler pour sa ville natale jusqu'en 1427. Il paraît avoir séjourné à Arras durant les vingt dernières années de sa vie. On le retrouve pourtant à Tournai en 1431, en 1438 et en 1444. Il y fondit des cloches et des pièces

d'artillerie. Dès 1405 il fournissait des canons à la ville de Tournai [1].

Jacques Daret, membre d'une nombreuse lignée d'artistes, élève de Robert Campin, paraît être de Tournai, non de Lille comme l'avance M. Loriquet. Admis à la maîtrise en 1432 il fut d'emblée nommé prévôt de la confrérie Saint-Luc. Il reparaît à Tournai vers la fin de ses jours. Il y travailla encore en 1459, et en 1461; il y est probablement mort.

Commission des arts de Saintes. — *Séance du 25 avril.* — Signalons parmi les lectures : Rapports du Dr Ch. Vigen sur une cloche de 1557, extrait d'un acte notarié, et sur la paroisse et l'église de Venet. — Note sur les tours et la grosse cloche de Saint-Jean-d'Angély, par M. Léon Duret. Curieuse inscription en relief, rectifiée en creux.

Séance du 25 juillet. — L'excursion annuelle, fixée au 23 mai, a eu pour objectif Ébéon, Matha, Neuvicq et Beauvais. M. G. Musset en fait le compte-rendu. Il signale la pile gallo-romaine d'Ébéon, dont l'état de dégradation est lamentable et s'accentue de jour en jour ; le pavillon Louis XIII, dernier reste de l'ancien château de Matha, et la curieuse église de Saint-Hérie, XIIe siècle (façade pourvue jadis d'une statue équestre, abside du XIVe siècle), ainsi que celle de Marestay, dont il ne reste plus qu'une partie (prodigalité de sculptures remarquables ; la fenêtre médiane de l'abside est de toute beauté). M. H. Gilardeau montre plusieurs débris de poteries dont une porte encore le nom de l'officine d'où elle provient et plusieurs vases funéraires, trouvés dans un tombeau, à Saint-Saloine et placés à droite et à gauche de la tête du défunt.

Dans sa séance d'octobre la Commission a choisi M. Georges Musset pour président et nommé M. Th. de Brémond d'Ars président honoraire.

Société archéologique et historique de la Charente. — *Mars 1889.* M. Biais préconise l'établissement à côté du Musée archéologique d'Angoulême, d'un Musée de moulages ; il fait remarquer combien la région est riche en sculptures de l'époque romane et de la Renaissance.

Les autres communications ont trait à l'archéologie antique ou à l'histoire.

Séance du 8 mai 1889. — M. de Fleury, président, communique le marché passé le 5 octobre 1685 entre les Minimes d'Angoulême et Michel Piot, sculpteur, pour la confection d'un tabernacle et de six chandeliers de bois destinés au maître-autel de leur église.

Au-devant de l'église fortifiée de Tusson, on a mis au jour deux pierres tombales sur l'une desquelles étaient gravées une hache et une doloire. Sur la signification de l'emblème de la hache diverses opinions ont été émises, notamment par M. P. de Fleury.

Académie des sciences de Cracovie. — L'Ouest de la Pologne fut autrefois en relations intimes avec les centres artistiques de l'Europe occidentale. Cracovie eut des rapports fréquents avec les orfèvres de Nuremberg. Sous Sigismond I, marié avec une princesse italienne, des orfèvres italiens y affluèrent. Sous le successeur de ce prince, ce fut le tour des émailleurs limousins ou du moins de leurs produits. Pierre Rémy y introduit les émaux peints (1563). Le registre de la corporation des orfèvres de Cracovie porte au XVIe siècle un grand nombre de noms français.

Tels sont en résumé les données intéressantes qui viennent d'être mises en lumière par M. Lepzy.

Société d'archéologie de Bruxelles. — Dans les *Annales* de cette laborieuse Société, nous relevons (année 1889, p. 143) une instructive notice de M. G. Cumont sur l'histoire de la fabrication des médailles. L'excursion faite à Bruxelles même le 24 mars a servi à mettre en relief bien opportunément l'importance qu'il faut attacher à la conservation de l'hôtel de Ravenstein, un des rares spécimens d'architecture privée du moyen âge existant encore à Bruxelles et qui est menacé par les projets de remaniements de la Montagne de la Cour. On ne peut citer après lui que les hôtels de Nassau et d'Egmont. M. le comte de Nahuys a consacré une étude à l'hôtel et à la seigneurie de Ravenstein.

Nous espérons rendre compte ultérieurement de la conférence de M. A. Wauters sur l'architecture romane en Belgique et de celle de M. J. Destrée sur l'école bruxelloise de sculpture aux XVe et XVIe siècles.

L. C.

1. Voy. de Lagrange et Cloquet, *Études sur l'art à Tournai.* Tournai, Casterman, 1888.

Bibliographie.

L'ORIENTATION DES ÉGLISES CHRÉTIENNES. Extrait d'un manuscrit intitulé : *De la construction et du mobilier des églises à l'heure présente.* Par Duhamel-Decéjean, Nesle, imprimerie-librairie Octave Capelle, 1890. 10 pages.

On a écrit de doctes volumes, même depuis une trentaine d'années, sur cette question où il y a effectivement beaucoup à dire, et qui intéresse à juste titre tous les archéologues chrétiens. La brochure en peu de pages de M. Duhamel-Decéjan, est une sorte de *Tract* où l'auteur plaide avec autant de chaleur que de bonnes raisons en faveur de l'orientation des églises modernes. A vrai dire toutes les considérations auxquelles obéissaient nos ancêtres, toutes les prescriptions qui leur tenaient à cœur, existent encore de nos jours. Seulement nous les négligeons par indifférence, ou nous les éludons par dédain. Ce sont les questions d'alignement des rues, ou parfois les motifs les plus puérils qui décident de la plantation des églises et de leur orientation. Nous espérons que dans le volume annoncé sur la construction et l'ameublement des églises, l'auteur donnera des développements plus considérables à la thèse traitée dans la brochure que nous signalons à l'attention de nos lecteurs. J. H.

LA VIE ET L'ŒUVRE DE JEAN BELLEGAMBE, par Mgr C. Dehaisnes, Prélat de Sa Sainteté, Président de la Commission historique du département du Nord, ancien président de la Société des sciences de Lille. Grand in-8°, de 243 pages et 7 héliotypographies. Lille, Quarré, 1890.

Heureux les savants qui s'éprennent d'un sujet, y reviennent volontiers lorsque se produit l'occasion de nouvelles études, ne se lassent pas de remettre leur ouvrage sur le métier, et ne le quittent enfin qu'après avoir épuisé les sources d'information et dit leur dernier mot ! Monseigneur Dehaisnes est un de ces hommes privilégiés pour lesquels une étude une fois entreprise conserve toujours sa nouveauté et l'intérêt du premier jour. Malgré des occupations nombreuses et des devoirs multiples, il semble revenir toujours avec une prédilection nouvelle aux poursuites entamées et dont le résultat n'a pas encore répondu de tout point au but qu'il s'est proposé.

Il y a une bonne trentaine d'années, c'était en septembre 1860, l'abbé C. Dehaisnes commença dans le 4me volume (1re série) de la *Revue de l'Art chrétien* une étude sur le retable d'Anchin. Il consacrait deux articles étendus à ce retable qu'il décrivait avec soin et conscience dans tous ses détails (1).

Mais il en ignorait l'auteur. A cette époque, Arsène Houssaye et Viardot voulaient y voir un travail de Memling. L'abbé Dehaisnes ne pouvait se ranger à cette opinion, non seulement parce que la peinture était certainement postérieure à la date de la mort du peintre de la châsse de sainte Ursule, mais encore parce qu'il reconnaissait avec beaucoup de raison, des différences radicales entre les œuvres de Memling et la peinture du retable d'Anchin. L'énigme fut éclaircie par M. Alphonse Wauters qui, le 26 avril 1862, peu de jours après avoir été admirer le polyptyque dans l'une des salles de la sacristie de l'église Notre-Dame à Douai, trouva le nom du peintre dans l'un des manuscrits conservés à la bibliothèque de Bourgogne à Bruxelles. C'est ainsi que le nom du peintre Jean Bellegambe rentrait dans le domaine de l'histoire, après en avoir été exclu pendant près de deux siècles.

Mis sur la bonne piste par la trouvaille de son collègue de Bruxelles, qui n'avait du reste découvert que deux lignes dans lesquelles le nom de l'artiste était révélé, M. l'abbé Dehaisnes reprit ses recherches avec ardeur. Cette fois, ce n'était plus l'œuvre qui était le but de ses investigations, c'était l'artiste, c'était l'homme qui en fut l'auteur. Deux articles étendus, qui parurent au tome VI de la *Revue de l'Art chrétien*, donnèrent les résultats de ses nouvelles recherches faites dans les manuscrits provenant de l'abbaye d'Anchin. Tout d'abord l'abbé Dehaisnes prouva que le renseignement découvert par M. Wauters émanait de la plume de François de Bar, un religieux qui, ayant été plus de trente ans grand-prieur à l'abbaye d'Anchin, a laissé un grand nombre de travaux des plus savants, non seulement sur les annales de la célèbre abbaye, mais sur l'histoire ecclésiastique de la Flandre. C'était mettre la découverte de M. Wauters à l'abri de toute controverse et lui assurer une autorité qu'elle n'avait pas jusque-là. Mais c'était aussi inaugurer un champ d'investigations que Mgr Dehaisnes a parcouru depuis dans tous les sens.

Voici maintenant les résultats positifs que les nouvelles recherches assurent au maître douaisien.

1. V. aussi sur le retable d'Anchin, *De l'art chrétien en Flandre*, par l'abbé C. Dehaisnes, professeur au collége Saint-Jean. Douai, imprimerie de Mme Ve Adam, 1860.

Mgr Dehaisnes a trouvé un grand nombre de documents où figurent les membres de la famille de Jean Bellegambe. Son père, Georges Bellegambe, était un bourgeois établi à Douai dans une bonne situation, il avait pignon sur rue, était marchand, fabricant de chaises et tourneur en bois. Son testament le montre propriétaire de plusieurs maisons. Né en 1441, Georges Bellegambe s'est marié deux fois; il avait épousé, le 10 janvier 1467, Ameline Francq qui lui apporta une dot de quelque valeur et notamment une maison ; son second mariage eut lieu en 1480 ; il épousa alors Catherine Le Thomas. Il est à regretter toutefois qu'aucun document ne donne la date de la naissance du peintre Jean Bellegambe ; il paraît être né du premier mariage, vers 1470. Georges Bellegambe mourut en mai 1520.

Jean Bellegambe était marié au commencement de l'année 1504. Il avait épousé Marguerite Le Maire, fille d'un négociant en blé, en huile et en épiceries. En 1506, le maître aux couleurs achète une maison considérable qu'il devait habiter jusqu'à la fin de sa vie, et où sa veuve continua à demeurer après le décès du peintre. En 1512, l'artiste assiste comme témoin avec son père à la visite des reliques de saint Paul, conservées dans la collégiale de Saint-Pierre.

Le testament de Guillemette, — la sœur de Jean Bellegambe — donne quelques détails intéressants. Il prouve que celui-ci avait cinq enfants; deux fils, Philippe et Martin, et trois filles: Marie, Catherine et Apolline. Les contrats de mariage de Martin Bellegambe et de sa sœur Marie ont été conservés ; ils apportent à leur tour des renseignements à noter. Dans l'acte rédigé le 4 mai 1530, il est stipulé que maître Jean Bellegambe, peintre et bourgeois de Douai, donne à son fils « la somme de quatre cens cinquante livres parisis, monnaie de Flandre » et qu'il s'est engagé à le substanter avec sa femme ainsi que « a habiller et accoustrer le dit Martin bien honnestement comme à son estat appartient, pour le jour et sollempnité des Nopces. » De son côté, Martin s'engage pour trois ans « a ouvrer de son stil de paintre à l'hostel de son père, sans pour ce en pooir demander quelque salaire ». Il résulte de ceci que moyennant la somme de quatre cent cinquante livres parisis, son entretien convenable et celui de sa femme, Martin s'engage à demeurer trois ans dans l'atelier paternel pour aider Jean Bellegambe dans ses travaux de peinture, continuant, malgré son mariage, à se soumettre à l'autorité exercée par celui-ci à double titre, de père et de maître. Quant à Marie, fille de Jean Bellegambe, elle fait un parti très sortable en épousant Gérard Pollet, receveur de l'abbaye des Prés. La future reçoit une dot de six cents livres.

Il est à regretter qu'aucun document ne donne une indication précise sur la date de la mort de Jean Bellegambe. Il est probable qu'il vivait et travaillait même encore en 1533 et peut-être en 1534. Après cette date son nom disparaît des actes publics ou privés; sa femme est qualifiée de veuve le 24 janvier 1540. Mgr Dehaisnes croit que Jean Bellegambe devait être âgé d'environ soixante-quatre ans au moment de sa mort.

De tous ces renseignements il semble résulter que le peintre a mené une vie laborieuse, réglée et intérieure. Il n'y a pas traces de voyages qu'il aurait entrepris. Il est probable qu'il a reçu son éducation artistique dans les régions, qui l'ont vu naître, et qu'il est mort là où se sont passées les années de sa laborieuse existence. Dans le testament laissé par sa femme, celle-ci déclare qu'elle « eslit la sépulture de son corps en l'église de Monsieur saint Pierre, ou plus près de feu son mary, Jehan Bellegambe, que Dieu absolle, voullant que en ladicte église soit dict et célébré ung service sollempnel, tel que a ung chief d'hostel appertient » ... Elle veut aussi et ordonne « que le tableau, que avoit encommenchié feu son mary, soit parfaict et parachevez, et quy soit mis et posé devant ou assez pres de leur sepulture, le plus tost que faire se polra, après son dict serviche ».

L'auteur des recherches que nous résumons, ne s'est pas contenté toutefois de nous faire connaître l'homme privé, le père de famille, le bourgeois de Douai estimé de ses concitoyens et vivant honorablement de son art; il s'est attaché à réunir tous ses titres à l'admiration de la postérité ; en un mot, Mgr Dehaisnes fait un relevé aussi complet que cela lui a été possible, de tout ce qui reste aujourd'hui de l'œuvre du maître. Il décrit toutes ses peintures d'une manière très détaillée, et il les reproduit au moyen d'excellentes héliogravures.

Voici, d'après les recherches les plus récentes, ce qui nous reste encore des peintures de Bellegambe :

1° Retable polyptyque d'Anchin, probablement l'œuvre la plus considérable du maître. Elle se compose de neuf panneaux ou compositions différentes ; sauvée presque providentiellement de la destruction dont elle était menacée, par le docteur Escallier, cette peinture a malheureusement souffert dans plusieurs parties. Elle est conservée aujourd'hui dans une salle attenant à la sacristie de l'église N.-D. de Douai.

2° Triptyque d'Olson-Sainte-Marie, représentant le « Bain mystique des âmes dans le Sang du Rédempteur ». Ce triptyque dont les peintures se trouvent en fort bon état de conservation, appartient aujourd'hui au Musée de Lille.

3° Triptyque de l'Immaculée Conception. La pièce centrale est aujourd'hui perdue. Les volets représentent à l'intérieur : l'Église, la ville de Douai, en particulier la famille de Jean Pottier — qui avait commandé le triptyque — glorifiant l'Immaculée conception. A l'extérieur la peinture en grisaille des volets représente sainte Anne faisant l'aumône aux pauvres, et le grand prêtre refusant l'offrande de Joachim. Ces deux volets font partie du Musée communal de la ville de Douai.

4° Adoration de l'Enfant JÉSUS. Triptyque.

5° Le Christ livré à ses bourreaux, triptyque dont les volets représentent saint Antoine et saint Roch. Ces deux triptyques qui sont dans un bon état de conservation, paraissent avoir été exécutés pour la cathédrale d'Arras, où ils se trouvent encore.

6° La Vierge et l'Enfant JÉSUS, fait partie du Musée de Bruxelles, où ce tableau est exposé sous le n° 27.

7° Le jugement dernier, triptyque considérable, dont il est à regretter qu'on ne connaisse pas l'origine, bien que la plupart des juges compétents s'accordent à l'attribuer à Bellegambe. Il est conservé aujourd'hui au Musée de Berlin.

Résumons-nous, au risque de nous répéter :

Il y a trente ans, Mgr Dehaisnes, en décrivant soigneusement le retable d'Anchin qui lui apparaissait alors comme une sorte de découverte et auquel il ne ménageait pas son admiration, se demandait avec une sorte d'anxiété quel pouvait en être l'auteur? Deux ans après, une découverte heureuse répondait au jeune érudit, en lui envoyant un nom alors inconnu. C'était quelque chose sans doute, mais un nom ne pouvait suffire à un esprit de la trempe de l'ancien président de la Société des sciences de Lille. Ce n'était pour lui qu'un jalon, le point de départ, pour des investigations poursuivies depuis avec abnégation, avec patience, avec tenacité. Après trente ans, Mgr Dehaisnes, grâce à son livre : *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, fait entrer « le maître aux couleurs » dans la vive et claire lumière de l'histoire. Nous connaissons l'homme avec les principales circonstances de sa vie paisible et active; nous connaissons le père de famille et l'époux. Mieux que cela, nous voyons restituer à l'artiste une série d'œuvres remarquables et qui jusque-là étaient restées inconnues ou anonymes. La France du Nord possède un grand peintre de plus dont le talent ne doit rien à l'étranger, et dont la gloire lui reste tout entière. Qui ne féliciterait le savant d'être à même d'offrir semblable don à sa patrie?

J. H.

MANUEL DE PALÉOGRAPHIE LATINE ET FRANÇAISE DU VIe AU XVIIe SIÈCLE, suivi d'un dictionnaire des abréviations, par M. Maurice Prou. — Paris, Picard, 1889, in-8°. Prix : fr. 12,00.

LE livre de M. M. Prou, notre collaborateur, est un ouvrage réellement pratique. C'est un outil portatif, commode, où se trouvent simplement et clairement exposés, les éléments de la paléographie. Chassant était un peu court : M. Prou a compris que son livre ne suffisait plus. Aujourd'hui tout travailleur doit être paléographe : je m'entends, doit pouvoir déchiffrer un vieux texte : il le pourra, quand il connaîtra bien les règles énoncées par M. Prou. Une excellente bibliographie, où je remarque seulement un oubli, le *Dictionnaire de Paléographie* de Migne, qui n'est, d'ailleurs, je le reconnais, qu'un extrait du *Nouveau traité de diplomatique de deux religieux bénédictins*, une étude sur l'écriture, la notation musicale, les manuscrits, ce qui lui permet de nous signaler les plus intéressantes bibliothèques du moyen âge, nous amènent à l'étude archéologique des chartes et des manuscrits. Le papyrus, le parchemin, le papier servent de thème à un chapitre plein d'intérêt, mais là je me permettrai quelques remarques. Après avoir réglé leur parchemin avec une pointe sèche jusqu'au XIe siècle, les copistes employent-ils bien réellement la *mine de plomb*, comme le dit M. Prou, à partir de ce moment ? Il semble me rappeler que dans le *Bulletin des Antiquaires de France*, il y eut, au moment des trouvailles de M. Forgeais dans la Seine, une longue discussion sur des objets de plomb d'une forme ignorée jusqu'alors, et que d'un commun accord, il fut reconnu que c'étaient des pointes de plomb métallique, des styles à régler le parchemin. L'usage des tablettes de cire, dont les plus célèbres sont celles des Archives Nationales n'avait pas complètement disparu avec le moyen âge : elles étaient encore utilisées, il y a quelques années à peine, sur le port de Rouen : dernier vestige du temps passé, qui servait à marquer, même par les temps pluvieux, le prix du poisson débarqué : elles sont, autant qu'il m'en souvient, aujourd'hui à la bibliothèque de l'École des Chartes. M. Prou termine son *Manuel* par une définition de tous les termes qui servent à désigner les manuscrits : termes indispensables à connaître pour tous ceux qui s'occupent de vieux ouvrages.

Dans tout cela, je ne vois pas cités (et j'aurais voulu les voir reproduits en entier), les *Éléments de critique* de l'abbé Morel, imprimés en 1766, et réimprimés à la suite du dictionnaire de *Diplomatique chrétienne*. C'est malheureusement aujourd'hui presqu'un inconnu, qui mériterait pourtant dans la critique paléographique une des pre-

mières places. Son travail, mis plus en lumière, eut révélé et révélerait, à ceux mêmes qui se croient impeccables, des erreurs bien faciles à éviter. M. Prou aurait pu au besoin ne reproduire que la *première source d'altération*, celle qui résulte de la ressemblance de différentes lettres de l'alphabet : celle-là rentrait, suivant l'expression heureuse de M. Léon Gautier, dans le corps des textes, plutôt que dans leur âme, et nous faisons ici de la paléographie bien plus que de la diplomatique. Pour faire mieux saisir ses explications, M. Prou appelle à son aide les ressources de la science moderne : les meilleurs textes, reproduits par la phototypie, permettent de suivre comme sur les pièces elles-mêmes les développements du sujet.

C'est donc un livre excellent à tous les points de vue, et qui deviendra bientôt indispensable à tous ceux qui le connaîtront. F. DE MÉLY.

VASES GRECS EN FORME DE PERSONNAGES GROUPÉS, par M. A. Cartault ; Paris, Hachette, 1889, gr. in-4°, 16 pages.

Depuis quelques années, la céramique grecque a fait beaucoup de progrès ; mais en même temps aux classifications qui lui furent tracées au début, sont venues se joindre une foule de subdivisions, dans lesquelles les initiés sont souvent seuls à se reconnaître. J'ai vu autrefois la céramique grecque simplement divisée en styles, géométrique, végétal, animal, pour ne parler que de la décoration ; depuis, les découvertes modernes ont forcé les archéologues à plus de points de repère. La contribution qu'apporte aujourd'hui à l'étude de la céramique grecque, M. A. Cartault, me semble absolument indiquée. La description et les photographies des deux vases appartenant, l'un au baron E. de Rothschild, l'autre à M. Van Branteghem, viennent augmenter les renseignements que nous possédions sur les vases grecs « en forme de figurines isolées ou de groupes », en nous montrant qu'ils se rattachent à une famille absolument distincte et très caractéristique.

Nous devons en même temps féliciter M. Cartault d'avoir publié son étude dans le format de la *Gazette archéologique*, ce qui permettra de la réunir à ses deux notes précédentes « *Terres cuites grecques* (1886), et *Groupes en terre cuite de l'Asie Mineure* (1887) ». F. DE MÉLY.

LA CHRONIQUE DES TARD VENUS, communication faite à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 28 juin 1889, par M. Léopold Delisle. (Extrait de la *Bibliothèque de l'école des Chartes*, t. L, 1889).

Avec la sûreté de coup d'œil et la précision que nous lui connaissons, notre éminent collaborateur dissèque en quelques pages *La Chronique des Tard Venus*, qui était, dans une vente récente en Allemagne, un des numéros du catalogue les plus importants pour notre histoire nationale. Jusqu'ici, sur la description donnée par un de ses anciens possesseurs, M. Carlo Morbio, de Milan, les plus doctes n'avaient pas songé à mettre en doute son authenticité ; mais avant de se lancer dans une dépense considérable, le prudent administrateur de la Bibliothèque Nationale en a fait photographier quelques pages. Il a pu se convaincre alors, et nous convaincre par conséquent, qu'elle était simplement l'œuvre d'un faussaire du XIXe siècle, auquel on devait aussi attribuer le manuscrit 30.042 du Musée Britannique, ainsi que le manuscrit n° 4.022 F. Fr. n. a. que M. Bordier a offert à la Bibliothèque Nationale, comme échantillon d'imitation moderne.

Ce qui n'empêche que dans l'avenir, quelqu'heureux connaisseur découvrira de nouveau cette chronique, et la publiera, probablement comme une pièce capitale. Notons donc précieusement cette étude, nous aurons à nous en servir.

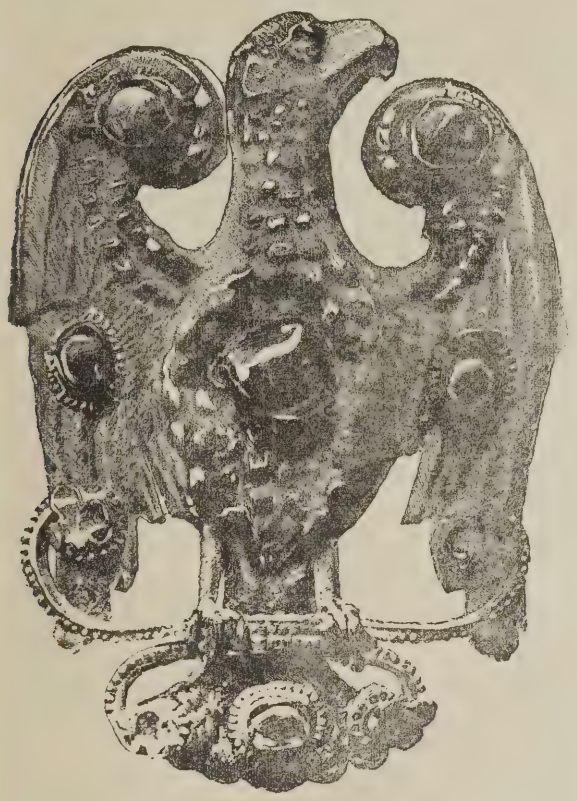
F. DE MÉLY.

L'AQUILA, par Franciosi ; Sienne, 1887, in-8°, de 31 pag., avec une planche.

CETTE brochure donne, appuyée sur les textes et les monuments, le symbolisme de l'aigle, qui figure soit le Christ, à cause de son Ascension ; soit saint Jean l'Évangéliste, en raison de la sublimité du début de son évangile ; soit le fidèle, parce qu'il a été lavé et illuminé par son baptême. L'auteur aurait pu étendre davantage le cercle de ses investigations : les *Annales archéologiques* lui auraient fourni un contingent notable et la *Revue de l'Art chrétien* lui aurait montré que l'aigle peut également se prendre en mauvaise part et devenir le symbole du démon.

L'érudition est aussi abondante que variée, et les notes témoignent de nombreuses lectures, même d'un certain nombre d'ouvrages français, ce qui ne se rencontre pas ordinairement chez les Italiens, plus ignorants de nos travaux que nous ne le sommes des leurs.

Les textes sont traduits en italien, mais cela ne devrait pas dispenser de reproduire le latin intégralement ; c'est une perte de temps considérable que d'obliger le lecteur à remonter lui-même aux sources.



Un *Bestiaire*, conçu comme l'*Aquila*, rendrait de grands services à la science, encore trop peu sûre, de l'iconographie et du symbolisme. M. Franciosi me semble prêt pour l'entreprendre et je l'y engage vivement. X. B. DE M.

DELLA FABBRICA DELLA CATTEDRALE DI ANAGNI, SAGGIO ARCHEOLOGICO-STORICO, par le chanoine Taggi ; Rome, Imp. de la Propagande, 1888, in-8°, de 89 pag.

En 1858, j'ai publié la monographie de cette cathédrale : l'auteur veut bien s'en souvenir. La nouveauté de son opuscule consiste dans la découverte d'un texte important et la description des restaurations entreprises aux frais du Chapitre et de l'État.

Le docte chanoine s'exprime ainsi au sujet de « l'architecture » : « Dans la construction de la cathédrale d'Anagni, on remarque clairement trois ordres d'architecture. Le lombard y domine, il en est comme le fond ; le gothique ancien s'y superpose et quelquefois, particulièrement dans les parties extérieures, s'y greffe le byzantin. » Ce langage est vraiment fait pour dérouter les archéologues : de byzantin, il n'y en a pas trace, et l'influence de l'Orient n'est ni directe ni indirecte. L'architecture est tout entière *sui generis* et le *Lombard* n'a rien à y voir. *Roman* est l'expression juste ; en effet, tout l'édifice est roman, comme bon nombre de monuments, tant à Rome que dans l'État pontifical et le royaume de Naples, qu'Anagni avoisine. Par « gothique ancien » il faut entendre le XIIIe siècle, qui a achevé l'édifice.

M. Taggi a fait une découverte capitale quand il a rencontré, à la bibliothèque Chigi, un lectionnaire, qui remonte « à la première moitié du XIIe siècle : *Lectionarium per annum, proprium et commune de Sanctis, ad usum Ecclesiæ Ananignæ.* » Or une des leçons rapporte tout au long la reconstruction de la cathédrale par son évêque, saint Pierre, qui mourut en 1105 et fut canonisé en 1118. D'après ce manuscrit, la construction aurait été achevée en 1104. M. Taggi ne donne que des extraits de la leçon, il aurait fallu la reproduire en entier. Je cite les passages principaux : « Tendebat (Petrus) Ecclesiam abdicare collapsam, in qua nec ad restaurationem operanti materia, nec ad vitæ necessaria dumtaxat aliqua suppetebant..... Designata (par saint Magne) per gyrum structura basilicæ baculo pastorali,... dirutis Ecclesiæ mœniis veteranis ruinæ effossis fundamentis,... intendebat studiosius in aperitionem fundamentorum, in marmorum, lapidum et cementorum præsignem congeriem... Præordinatis pro ipsis inferius Ecclesiæ catacumbis (la crypte), fundavit Ecclesiam et erexit, ut sibi designatum fuerit... Sub altari in honore Trinitatis (1) ab occidente (2), tribunali (3) superstructo, recondidit veneranter (le corps de saint Magne)... Superioris vero aram basilicæ tabulato marmoreo in honore B. Virginis et omnium Sanctorum, constructis hinc Battistæ Joannis, inde vero apostolorum (4) cryptis cum cappellis, appenditiis, nolario, palatiis et officinis, ope cælesti et provida solertia est prosecutus... In honore prætérea Salvatoris (5) et beati Benedicti post palatium cappellam construxit, constituens sibi cameram inter ipsam cappellam et aulam (6)... Perfecit autem Ecclesiam et cuncta cum perfectione solemni per singula, prout sibi fuerat cœlitus designatum,

1. Les trois absides et les trois autels de l'église supérieure et inférieure font évidemment allusion à la Trinité.

2. La cathédrale d'Anagni est *occidentée*, c'est-à-dire que l'abside est à l'Occident et que l'autel regarde l'Orient.

3. Voir sur la signification de ce mot, mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 401.

4. La chapelle de Saint-Jean-Baptiste, à gauche, est devenue celle du Saint-Sacrement, et celle des Apôtres a pour vocable Saint-Joseph.

5. Cette chapelle, terminée par une absidiole, forme actuellement le trésor.

6. La salle d'apparat.

anno Domini MCIIII ». Cette date précise permettra de faire des observations fort utiles sur le style de cette époque.

X. BARBIER DE MONTAULT.

ŒUVRES COMPLÈTES DE Mgr X. BARBIER DE MONTAULT, Prélat de la Maison de Sa Sainteté. Recueil grand in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pages, tome Ier, *Rome, inventaire Ecclésiastique;* tome II, *Rome, le Vatican.*

LA vaste et sûre érudition de notre collaborateur et la manière magistrale dont il a toujours traité les questions si nombreuses qui forment depuis trente ans le champ de ses études, en ont fait le guide indispensable de tous ceux qui s'occupent d'archéologie sacrée. Son caractère et ses relations dans les sphères élevées de l'Église donnent à ses œuvres une autorité plus grande ; enfin, de fréquents séjours en Italie et spécialement à Rome l'ont mis à même de puiser directement aux sources dont les monuments et les archives de la Ville Éternelle sont si riches.

La science ecclésiastique l'a passionné. Il l'a étudiée sous trois de ses aspects : droit canon, liturgie, archéologie, publiant au fur et à mesure et commentant toujours d'une manière savante les documents qu'il rencontrait, avec une abondance intarissable, dont nos lecteurs peuvent juger depuis longtemps. Le savant prélat alimente d'une manière continue, depuis un quart de siècle, de ses mémoires si substantiels, une demi-douzaine de *Revues.* « Arrivé à cette période de la vie, dit-il, où le déclin s'annonce, je veux réunir tous ces épis dispersés et les grouper en gerbes épaisses afin qu'il en reste quelque chose pour les générations futures. »

Mgr X. Barbier de Montault commence donc cette année la réimpression de ses *Œuvres complètes*, revues et complétées et mises au courant de la science contemporaine.

Ce recueil commence par l'ecclésiologie et les deux premiers volumes que nous avons sous les yeux sont consacrés à la Ville Éternelle. Ils contiennent l'inventaire du cardinal d'Estouteville (1483), ceux de Saint-Louis-des-Français (1525, 1618, 1626, 1670-XVIIe siècle) ; ceux de Saint-Sauveur in Thermis (1649), de la chapelle papale (1547) de Sainte-Marie-Majeure et du Latran.

Le deuxième volume se réfère exclusivement au Vatican. Il comprend deux parties distinctes : le palais avec ses musées, sa bibliothèque et ses jardins, la basilique, avec ses inventaires et ses dévotions. C'est un trésor de documents mis en valeur par une science éprouvée. Il est à peine nécessaire de dire qu'un écrivain aussi méthodique a eu soin d'ajouter à chaque volume une table analytique soigneusement établie qui est véritablement la clef du livre.

En faisant profiter tous les archéologues des richesses qu'il avait amassées durant une longue carrière, dans ses innombrables tiroirs, Mgr Barbier de Montault leur rend un service signalé. Ses *Œuvres complètes* prendront place dans une foule de bibliothèques auprès de ses autres écrits et surtout à côté de son *Traité du mobilier des églises*, etc., que l'on rencontre partout. L. C.

LA MESSE DE SAINT-MARTIN, par M. l'abbé Marsaux, broch. imp. Saint-Paul, Bar-le-duc, 1889.

Tout ce qui touche au grand thaumaturge, un des fondateurs et des patrons de la nation française, a le privilège d'intéresser le peuple. Un sujet caractéristique de l'iconographie de ce saint est la scène dite la *Messe de Saint-Martin.* M. le Curé de Chambly en signale plusieurs exemples et les décrit avec la compétence liturgique et archéologique que nos lecteurs lui connaissent. Il cite un vitrail de Bourges et s'arrête spécialement à un bas-relief du XIIIe siècle conservé à Lucques, à une peinture de l'église de Saint-Martin à Hal, que notre *Revue* a reproduite dans une de ses planches (1), à un vitrail du XVIe, à un vitrail de l'église de Saint-Martin de Groslay (Seine et Oise) et enfin à un tableau de Le Sueur (2). L. C.

LES CLOCHES DE LUÇON, par A. Ingold. Brochure in-8°. Vannes, Lafolye, 1889.

Cette brochure contient la description des cloches modernes de Luçon, accompagnée de quelques notes sur les anciennes.

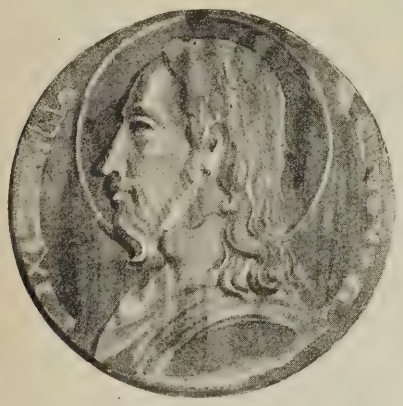
Toutes celles qui étaient antérieures au siècle présent, ont disparu.

LE PROTOTYPE DES FIGURES SIMILAIRES DU CHRIST A POITIERS, OIRON et THOUARS. Brochure, par Mgr X. Barbier de Montault.

Le Dr Bode a signalé, dans la *Revue allemande de l'art chrétien*, une curieuse analogie : c'est celle d'une figure du Christ, vue de profil, peinture de l'École de Van Eyck que possède le Musée de Berlin, avec l'effigie d'une médaille italienne, laquelle offre des revers variés. D'une épigraphe que porte au revers un exemplaire de cette médaille, il résulte que la figure du Christ de l'avers est la reproduction d'une émeraude envoyée par le Grand Turc, le sultan Bajazet II, au pape Innocent III, afin de l'intéresser à la captivité de son frère Zizim.

1. V. *Rev.* ann. 1888.
2. V. *Revue du Très-Saint-Sacrement*, septembre 1889.

D'après M. Bode, les deux figures proviendraient du même prototype, qui serait l'émeraude byzantine. Il établit en outre que le type en question a passé dans des œuvres subséquentes.



Mgr de Montault reprend cette thèse et lui donne des développements considérables. Il la rectifie à son point de départ : la médaille aurait donné lieu au panneau peint, et à une série d'autres portraits du Christ. Il y aurait eu plusieurs courants, l'un italien, l'autre flamand, d'autres encore, que le prélat retrouve en France à Poitiers, à Oiron, à Thouars, etc. Il fait part de curieuses trouvailles, qu'il doit en partie à MM. L. Palustre et L. Germain. L. C.

LA PLAQUE ÉMAILLÉE DU MUSÉE DE NEVERS. Brochure par Mgr X. Barbier de Montault.

Cet émail limousin du XIIIe siècle, reproduit pour la première fois, représente le Crucifiement. Détail curieux, le *suppedaneum* affecte la forme non-équivoque d'un livre. Adam paraît nimbé au pied de la croix. Le Soleil et la Lune sont personnifiés par des êtres humains en pied, chose rare. Une inscription qui borde la plaque se réfère à eux exclusivement.

Au point de vue de la technique, l'auteur constate trois caractères spéciaux: la gravure du champ, les inscriptions et la coloration du Christ, qui dénote une imitation des émaux colonais.

La plaque paraît avoir servi à la reliure d'un évangéliaire.

On sait que l'évêque, montant à l'autel, baise l'évangile ; autrefois il baisait la couverture ; la même couverture était présentée au clergé pendant le *Credo*. « L'uniformisation par le romain a supprimé un usage des plus anciens et des plus respectables. » L'érudit prélat demande avec énergie qu'on revienne sur cette suppression arbitraire, et sur d'autres, anti-romaines, car nulle part ailleurs on ne sait mieux conserver les traditions vénérables qu'à Rome.

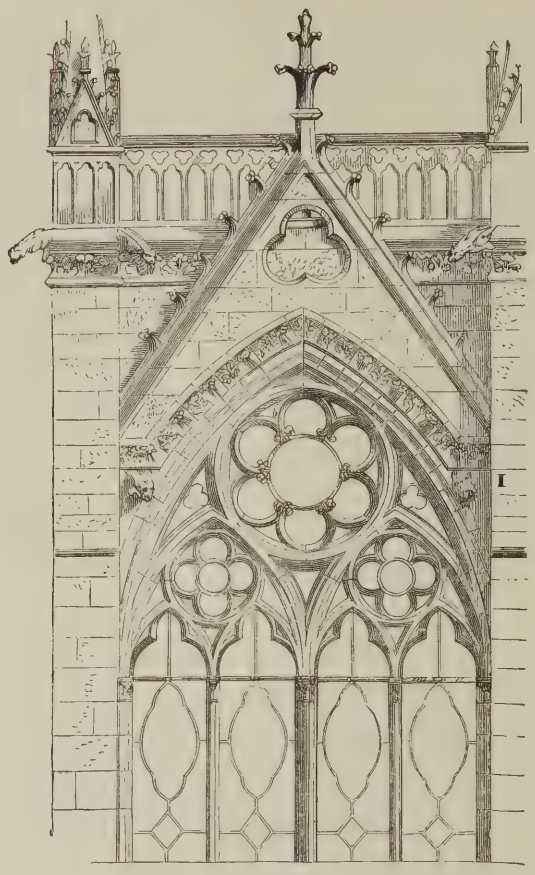
Constatons en tous cas avec quelle vénération était autrefois traité l'évangéliaire, qui restait exposé sur l'autel, sur lequel se faisait la prestation du serment ; aujourd'hui on le relègue sur la crédence, et sa couverture, dénuée de sens symbolique, n'offre plus qu'une peau rouge ou noire traversée de filets d'or. L. C.

LE XIIIe SIÈCLE ARTISTIQUE, par M. Lecoy de la Marche, professeur aux Facultés Catholiques de Paris. Grand in-8°, jésus, de 430 pages, *illustré de plus de 190 gravures* dans le texte. Prix, broché : fr. 5,00

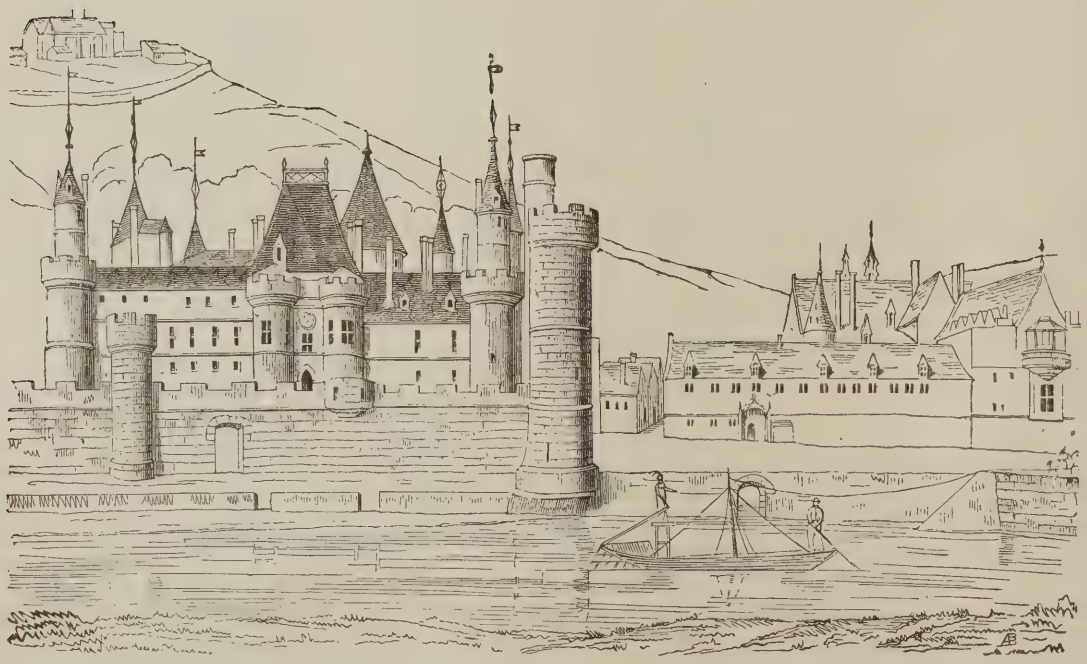
Monsieur Lecoy de la Marche ne prétend nullement avoir découvert la Sainte-Chapelle, le portail de Reims, les nefs d'Amiens ou les vitraux de Chartres. Il se borne à passer en revue tout

Coupe transversale de la cathédrale d'Amiens.

ce qui nous reste de cette heureuse époque, où l'artiste et l'ouvrier s'appelaient du même nom, *artisans*, parce que chaque métier s'exerçait avec

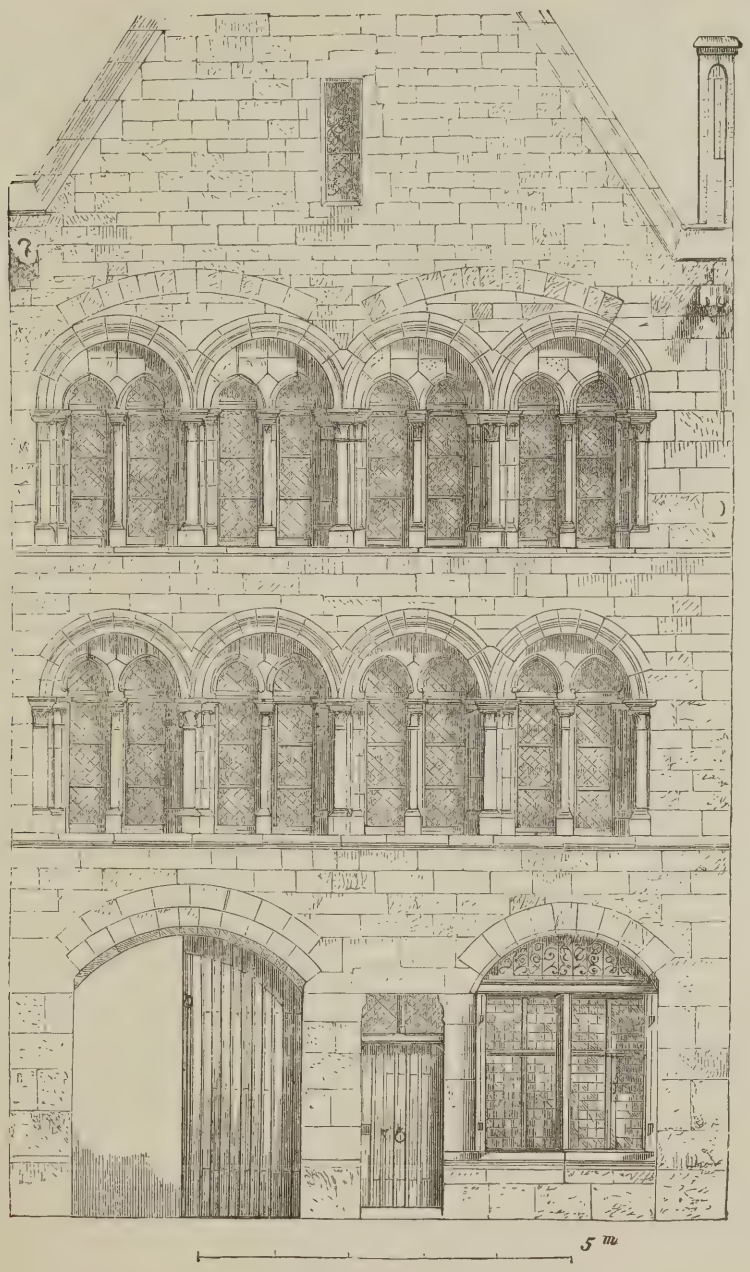


Fenêtre de la Sainte-Chapelle.



Château du Louvre.

art. Donc tout figure en ce livre, tout ce qui était dû à la collaboration du génie et de la main de l'homme, églises et palais, monastères et hôpitaux, forteresses et beffrois, hôtels-de-ville et maisons bourgeoises ; vitraux, fresques, manuscrits, statues et tableaux, et les miracles d'orfèvrerie accomplis pour relever la majesté du culte; bijoux, sceaux, monnaies, étoffes et tapisseries ; le vêtement et le mobilier, depuis la table et le bahut jusqu'aux hanaps, jusqu'au modeste peigne



Maisons anciennes à Amiens.

de toilette. « Tout cela, dit *L'Univers*, est décrit, expliqué, justifié avec clarté, verve et bon sens ; tout cela est représenté dans les cent quatre-vingt-dix gravures qui font de cette œuvre très littéraire un musée d'art rétrospectif, où tout le monde peut entrer. Le *cicerone* est causeur si charmant que les uns l'écouteront comme s'il n'était pas savant de son métier, les autres, comme s'il n'était que cela. »

Remontant au berceau de notre foi et de l'art

chrétien, l'auteur part de la basilique païenne, pour exposer à grands traits la naissance de l'architecture romane, et le développement de l'art gothique ; il expose l'évolution de la voûte, pour nous faire bien saisir cette merveille suprême de l'art de construire : la croisée d'ogives, telle que l'a créée et conçue le XIIIe siècle.

Il distingue ensuite les trois époques gothiques et, écrivant pour le public ordinaire, il l'initie aux caractères du lancéolé, du rayonnant et du flamboyant.

Après avoir conduit son lecteur dans les grandes cathédrales, il lui fait visiter quelques constructions monastiques et royales ; puis des

Légende de Charlemagne, à Chartres.

édifices seigneuriaux et municipaux. Il lève un coin du voile qui couvre pour le vulgaire le secret de l'architecture militaire de la féodalité. Il nous fait connaître ces ravissantes constructions bourgeoises, dont les moindres vestiges suffisent à poétiser encore un quartier de nos villes modernes ; portes de ville, maisons, beffrois, halles, ponts, etc.

Familiarisé avec les édifices de cette belle époque, le lecteur est ensuite initié aux merveilles de l'art des imagiers gothiques. L'auteur montre la marche vivante et le développement

puissant de la statuaire en France, son caractère national, ses types particuliers, dans tout ce peuple de pierre, debout sur les parois des cathédrales, sous leurs fines draperies, avec leurs vêtements polychromes, et leurs expressions naïves. Il étudie rapidement les statues de la Vierge, du Christ, des saints, les somptueux portails, les monuments funéraires, etc.

Puis il aborde le beau sujet de la peinture murale, qui a rarement été si bien résumé ; la

Reliquaire en émail de Limoges. — Collection de M. Gonneau.

peinture sur verre, à laquelle l'art gothique a emprunté son prestige le plus puissant, et qui se transforme insensiblement, de la mosaïque historiée, au tableau peint sur verre.

Il consacre deux chapitres à un sujet qui est, pour lui, une matière de prédilection, l'histoire du tableau, et celle de l'enluminure, à laquelle il a déjà consacré un très beau volume que nous avons eu naguère le plaisir d'analyser ici. La tapisserie est l'objet de quelques pages ; l'orfévrerie est traitée avec les développements qu'elle mérite.

Le style fut étendu par le moyen âge aux objets de toute nature, depuis le mobilier rustique, jusqu'à la vaisselle des princes. M. Lecoy de la Marche nous fait assister aux banquets de nos aïeux. Puis il décrit leur costume, et ses transformations sous l'influence du luxe et de la mode,

qui existait dès le moyen âge, moins capricieuse et moins versatile que de nos jours. Il termine par les cérémonies religieuses, si bien faites pour mettre en œuvre de concert, en une brillante synthèse, le prestige de tous les arts réunis.

En somme, M. Lecoy de la Marche, s'étant donné, sans aucun doute, le plus beau sujet que puisse rêver un vulgarisateur, s'en est acquitté dignement ; son livre, richement illustré, et imprimé avec l'art et dans le style qui étaient ici requis, est tout bonnement superbe. L. C.

L'ÉGLISE DE MAXÉVILLE, brochure par L. Germain.

Que n'avons-nous en France beaucoup d'émules de M. L. Germain. Pierre par pierre, on aurait bientôt édifié l'œuvre considérable, qui doit résulter de l'ensemble des monographies paroissiales dans chaque province.

Il décrit aujourd'hui, avec des soins précis, l'église de Maxéville, église modeste mais des plus intéressantes. C'est une ancienne chapelle castrale, convertie en chapelle de cimetière. Un vieux donjon lui sert de clocher. Au chœur, on voit la trace d'un ancien repositoire adossé, avec oculus donnant vue du dehors sur le tabernacle. Les nefs, des XIVe et XVe siècles, offrent des voûtes d'un développement inusité, sur des piliers ronds et trapus. Une particularité des plus rares consiste dans les restes d'une litre funéraire, tracée en relief, et peinte, qui court le long du mur extérieur, à 2^m ½ de hauteur. La cloche est de 1790 ; son fondeur est J. B. Povison de Nancy. M. Germain, épigraphiste patient, relève toutes les inscriptions, qu'il éclaire de ses recherches érudites.

Il faut ajouter, hélas ! que l'église de Maxéville vient d'être démolie, à ce que nous venons d'apprendre ; autant vaudrait brûler les documents de nos archives ; tout comme eux elle portait, écrite sur ses murs, l'histoire du passé.

L. C.

ANNUAIRE ARTISTIQUE DES COLLECTIONNEURS, par Ris. Pacquot. Vol. in-12, de 350 pages. Nombreuses gravures. Paris, Laurens, 1890. Prix : fr. 6,00.

Ce volume, d'usage pratique, contient comme préambule une courte notice de M. Laffut, sur le meuble sous le premier empire ; une autre de M. G. Gouellain, sur une cuiller antique en argent trouvée à Preuseville. Puis commence une table alphabétique des collectionneurs français classés par départements et des principaux collectionneurs belges. Viennent ensuite quelques rares adresses hollandaises et allemandes. Nous avons vérifié les adresses des régions plus particulièrement connues de nous et nous les avons trouvées exactement renseignées. L. C.

RECHERCHES POUR SERVIR A L'HISTOIRE DES ARTS EN POITOU, par M. J. Berthelé. Grand in-8°, de 500 pp. Melle, Lacuve, 1889.

Nous avons mieux que notre témoignage personnel à produire en faveur de cet ouvrage : le jugement de la Société française d'archéologie, qui, dans le congrès qu'elle a tenu à Évreux en 1889, a décerné à l'auteur une des grandes médailles qu'elle destine chaque année aux meilleurs travaux de ce genre, et l'appréciation entendue de M. Fréd. Henriet, dans un compte-rendu que nous reproduisons en grande partie.

La première partie du livre se rapporte à l'histoire de l'architecture, et la seconde, à l'histoire du mobilier. Dans les trois premiers chapitres, l'auteur détermine les dates de trois monuments poitevins d'une importance spéciale : la crypte de Saint-Léger, à Saint-Maixent, arrondissement de Niort (Deux-Sèvres) ; l'église de Gourgé et l'église d'Airvault, ces deux dernières appartenant à l'arrondissement de Parthenay (Deux-Sèvres). Puis viennent quelques études d'un sens critique remarquable, dans lesquelles le jeune écrivain relève et constate, dans certains monuments de la Vienne, des Deux-Sèvres, de la Vendée, et même de la Charente-Inférieure des particularités qui n'appartiennent pas à l'école poitevine. Il explique la présence de ces éléments étrangers par des pénétrations d'influence dues, soit au voisinage, soit à des circonstances fortuites. M. Berthelé établit donc sur l'observation comparée des monuments et sur des textes patiemment compulsés, les influences auvergnates, limousines, périgourdines et angoumoisines qui ont agi sur l'architecture en Poitou, en Bas-Poitou et en Saintonge. Il signale même l'introduction d'éléments champenois dans le Bas-Poitou au XIe siècle. Cette influence est d'autant plus curieuse à noter, qu'elle s'est exercée à distance, propagée par un moine de Saint-Remi de Reims qui devint abbé de Maillezais et évêque de Saintes. Cet abbé, nommé Goderan, aurait fait reconstruire de 1060 à 1074, l'abbatiale de Maillezais, édifiée de 1003 à 1010, par Théodelin, et les analogies que présentent Maillezais et Saint-Remi prouvent que Goderan s'est souvenu, en Poitou, de la basilique champenoise qu'il avait vu bâtir [1].

M. Berthelé se livre ensuite à une étude chronologique et généalogique des plus intéressantes sur le développement de l'architecture dite Plantagenet, en Poitou, du XIIe au XVIIe siècle. La fusion de la coupole byzantine importée d'Angoumois en Anjou au cours du XIIe siècle, avec la croisée d'ogives prise à l'Ile de France, constitue le style nouveau qu'on a appelé *style Plantagenet* parce qu'il prit naissance, ou plutôt acquit son développement sous Henri Plantagenet. C'est, à proprement parler, le gothique de l'Ouest. La cathédrale d'Angers (1150) en est un des pre-

1. Ces réminiscences portent sur trois points : 1° tribunes au-dessus des bas-côtés, 2° voûtes en berceau perpendiculaires à la nef, mode employé à Saint-Remi pour couvrir les bas-côtés ; 3° doubles clochers placés en avant de la nef. M. R. de Lasteyrie regarde comme fort plausible la thèse ingénieuse de M. Berthelé, que nous regrettons de ne pouvoir exposer d'une manière plus complète, et M. Demaison, archiviste de la ville de Reims, y donne une adhésion sans réserves.

miers et plus brillants spécimens de l'Anjou. L'architecture nouvelle se propagea rapidement en Poitou, comme l'atteste la cathédrale de Poitiers, qui est de la seconde moitié du XIIe siècle. Cette architecture, d'un caractère essentiellement composite, passa par une série de transformations qui portent principalement sur le mode de voûtage. La coupole byzantine, point de départ de la voûte Plantagenet, aboutit, après de nombreux remaniements, aux combinaisons élégantes et légères du chœur de Saint-Serge d'Angers, que l'on a comparé à « une fleur d'Orient transplantée sur notre sol », ou aux complications hardies des voûtes de Toussaint (d'Angers), malheureusement détruites, en 1815, faute d'entretien de la toiture.

M. Joseph Berthelé consacre la seconde partie de son livre au mobilier sacerdotal. Puis il s'occupe des cloches de la région poitevine du XIIe au XIXe siècle, et se fait le pionnier d'un sujet neuf encore dont il s'empare avec autorité. Il passe en revue plus de 200 cloches poitevines, anonymes, ou à auteurs connus, existantes, ou mentionnées seulement dans les titres et archives qu'il a pu dépouiller. Il reconstitue chronologiquement la liste « des maistres fondeurs », voire des familles entières de ces artisans qui exerçaient la profession de père en fils. Certaines de ces familles sont poitevines ; d'autres en assez grand nombre sont originaires de la Lorraine qui semble avoir eu la spécialité de produire les maîtres fondeurs comme Limoges ou Nevers produisaient les émailleurs ou les céramistes.

L. C.

ÉLÉMENTS D'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE. Types symboliques, par L. Cloquet, secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.* In-8°, de 380 pages, sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Société Saint-Augustin, Lille et Bruges. Prix : fr. 5,00.

DANS l'un des Congrès tenus à Lille par les catholiques du Nord de la France, la Commission de l'Art chrétien a émis un vœu, demandant la publication d'un traité élémentaire d'iconographie destiné à être mis entre les mains des artistes, des jeunes élèves et de l'ensemble des fidèles. C'est ce vœu que le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien,* M. L. Cloquet, a voulu réaliser.

L'iconographie chrétienne a été, à notre époque, l'objet de plusieurs savants travaux. Il y a environ un demi-siècle, M. Didron lui a consacré un volume grand in-quarto dans la *Collection des documents inédits pour servir à l'histoire de France.* En 1848, M. l'abbé Crosnier a fait paraître sur le même sujet un traité élémentaire, et en 1850, M. Guénebault a publié, dans l'Encyclopédie théologique de l'abbé Migne, un *Dictionnaire d'iconographie.* Ces deux ouvrages fournissent beaucoup de renseignements, mais ils offrent peu de dessins. Un grand nombre de questions relatives à des points spéciaux ont été étudiées dans les *Annales archéologiques* de Didron et surtout, de 1857 jusqu'à nos jours, dans la *Revue de l'Art chrétien,* par M. l'abbé Corblet, Mme Félicité d'Ayzac, le comte Grimouard de Saint-Laurent et Mgr Barbier de Montault.

M. Cloquet a mis largement à contribution ces travaux et divers autres ouvrages traitant le même sujet. Mais il a voulu faire un travail tout à la fois plus concis et plus complet.

Voici l'analyse de son livre :

Les *Éléments d'iconographie chrétienne* s'ouvrent par un chapitre de définitions et d'indications des sources, avec le décret du concile de Trente et des extraits d'un mandement de l'archevêque de Malines, concernant la représentation des saints et l'imagerie religieuse populaire. Les principes de l'iconographie et les règles ecclésiastiques qui la régissent devaient figurer en tête de l'ouvrage : la raison et la foi le demandaient.

Les principes étant ainsi posés, l'auteur entre immédiatement dans son sujet. Le second chapitre est consacré à « DIEU et à ses attributs divins », dont les principaux sont : la gloire, le nimbe crucifère, le signe de la bénédiction, l'alpha et l'oméga, le trône. « DIEU le Père », avec les différentes formes sous lesquelles il a été représenté et ses attributs les plus ordinaires qui sont la droite bénissante, la tiare et la chape, tel est l'objet du troisième chapitre. Le quatrième chapitre, qui forme une partie notable de l'ouvrage, présente l'iconographie de « DIEU le Fils » : il expose tout ce qui est relatif à la personne et à la figure de JÉSUS, puis ses attributs, ses types divers comme enfant, comme docteur, comme bon pasteur, comme vainqueur, comme juge suprême, comme Dieu souffrant ; ses symboles et ses emblèmes qui sont l'agneau mystique, le lion de Juda, le pélican, le poisson, le serpent : les emblèmes eucharistiques, les monogrammes, les croix et leurs diverses formes, le Sacré-Cœur. Les représentations de « DIEU le Saint-Esprit » sont étudiées dans le cinquième chapitre et celles de la « Sainte-Trinité » dans le sixième. Le chapitre septième est, comme le quatrième, très étendu : on y trouve l'iconographie de la « sainte Vierge » depuis l'époque de la primitive Église jusqu'à nos jours ; les images des catacombes et la représentation du Sacré Cœur de Marie ; le même chapitre renferme ce qui concerne saint Joseph. Dans le neuvième chapitre figurent les esprits célestes. Le dixième est consacré aux saints.

Après avoir rappelé que, dans les églises, la figure des saints doit être idéale, que leur caractère, leur attitude, leur emblème, doivent être en rapport, comme cela se faisait toujours au moyen âge, avec le monument, l'autel, le vitrail où ils se trouvent, l'auteur parle de leurs attributs généraux, dont les principaux sont le nimbe de sainteté et plus tard l'auréole, le drap d'honneur et le tapis de verdure émaillé de fleurs. Comme il faudrait plusieurs volumes pour faire connaître

les attributs spéciaux de chaque saint, M. Cloquet renvoie, à ce sujet, aux *Caractéristiques* du P. Cahier, et donne seulement ceux des Évangélistes, des Apôtres et des Docteurs dans le neuvième chapitre, et dans le dixième ceux des Prophètes, des Patriarches et des Sibylles.

L'art chrétien n'a pas seulement à exprimer les êtres immatériels par des figures : il doit aussi personnifier les choses abstraites par des allégories. Les personnifications allégoriques de l'Église et de la Synagogue, des Vertus et des Vices, des Béatitudes, des Sciences et des Arts, de l'Ame, de la Mort, du Ciel, du Purgatoire, de l'Enfer, de l'Éternité, du Temps, sont étudiées dans le onzième chapitre ; et dans le douzième on trouve celles du monde matériel, la Terre, la Mer, les Fleuves, les Astres, les Nuages, les Vents, l'Eau, la Lumière et les Éléments. Les chapitres treize, quatorze et quinze traitent des Animaux réels, des Animaux fabuleux et des Végétaux, en exposant l'idée qui a été rattachée à chacun de ces êtres dans l'ornementation.

Une table méthodique complète l'ouvrage.

Le caractère particulier de l'ouvrage de M. Cloquet, c'est d'être un manuel simple et pratique. La science archéologique ne fait pas défaut dans ce livre ; elle forme au contraire sa substance. Mais, de parti pris, elle a été écartée dans l'ensemble de la composition comme dans la forme et le style. Ce n'est point pour les érudits que les *Éléments d'iconographie chrétienne* ont été écrits : c'est pour les artistes, pour les élèves des écoles, pour les simples fidèles, comme l'avait demandé le Congrès catholique de Lille. Un livre existe aujourd'hui, à l'aide duquel il est facile de comprendre ce qui est représenté dans nos églises, dans nos livres et sur nos images.

Un autre caractère de l'ouvrage de M. Cloquet, c'est de représenter toujours par le dessin l'objet dont il parle. Dans le texte sont intercalés environ 350 « bois », gravés d'après les monuments anciens ou tracés par l'habile crayon de l'auteur. Ces dessins mettent, à côté de la description, l'image, l'attribut, l'emblème ; ils parlent aux yeux en même temps qu'à l'esprit. Sous ce rapport, aucun autre ouvrage d'iconographie n'approche de celui de M. Cloquet.

Quelques personnes demanderont pourquoi tous ou presque tous les dessins sont empruntés à l'art du moyen âge. L'auteur a d'avance répondu à cette question, en démontrant, de la page 173 à la page 177 de son livre, que seul le moyen âge a complètement compris l'iconographie religieuse et « a tracé la voie véritable aux imagiers chrétiens ». D'ailleurs, rien n'empêche les artistes d'adapter à des monuments et à des dessins de style roman, renaissance ou gréco-romain les principes émis par M. Cloquet et les multiples détails que présente son livre.

En composant cet ouvrage, en l'illustrant d'un nombre considérable de dessins, en lui donnant, pour le papier et les caractères, un aspect artistique, en le mettant par l'extrême modicité de son prix, à la portée de tous, M. Cloquet et ses éditeurs ont rendu un important service à l'Iconographie religieuse, à l'art chrétien.

Nous sommes certain d'être l'interprète de tous ceux qui s'occupent des questions relatives à l'art religieux, en adressant à M. Cloquet des remerciements et des félicitations.

C. Dehaisnes,
prélat de la Maison de Sa Sainteté.

Périodiques.

L'AMI DES MONUMENTS.

Le tome troisième de l'année 1889 s'ouvre par la monographie d'un des plus intéressants châteaux de la Loire, celui de Langeais, dont il ne reste d'ailleurs plus qu'une ruine. Ceux des murs de cette construction primitive actuellement encore debout sont bâtis en petit appareil ; les cintres des fenêtres offrent encore, comme les anciennes constructions romaines, des claveaux alternativement en briques et en pierres cunéiformes. Il est intéressant, remarque M. M. Brincourt, l'auteur de la notice, de constater à la fin du Xe siècle, les procédés de construction usités sous la domination romaine ; et ce fait est la preuve de la persistance de l'art gallo-romain jusqu'aux XIe et XIIe siècles.

M. A. Billon publie des détails intéressants de sculpture relevés sur la porte du narthex de l'église abbatiale de Vézelay.

Signalons tout spécialement une délicate et attachante étude de M. Augé de Lassus ayant pour sujet : l'encadrement qu'il convient de ménager ou de conserver aux anciens monuments.

M. Charles Normand continue l'intéressante publication des plus vieilles maisons de France relevées avec la scrupuleuse exactitude qui distingue aujourd'hui les travaux graphiques de nos plus savants archéologues. Il donne une belle planche d'une maison romane de Cluny.

Notons ici un renseignement curieux extrait du mémoire de M. Siméon Luce sur Jean, duc de Berry ; le duc Jean importa dans les églises de France l'orgue à pédale inventé par le brabançon Louis Van Vaelbeke, mort en 1358.

Enfin, signalons encore quelques détails sur une curieuse horloge de 1423 à Bourges.

Le conseil municipal de Maxéville (canton de Nancy-Nord) a récemment voté la démolition de l'ancienne église de cette localité, acceptant l'offre de 200 frs. pour prix des matériaux y compris un vitrail du XVe siècle. C'est en vain que les archéologues de Nancy ont voulu conjurer ce sinistre archéologique; en tête des protestataires, il faut citer notre collaborateur M. Léon Germain, qui, dans une récente étude sur cette église, que nous analysons plus haut, fait ressortir l'importance de ce monument au point de vue historique et constate la rareté des vieilles églises le long de la Meurthe.

Il appartient à l'opinion publique, dit à ce propos l'*Ami des monuments*, de réagir contre ces habitudes qui, chaque jour, suppriment une à une les grandes et petites curiosités de la terre de France en dépit et parfois avec l'autorisation d'administrations coûteuses et compliquées.

C'est ainsi qu'a encore disparu récemment la chapelle du Saint-Sacrement au Sérans près de Tvie-Château (Oise) qui datait du XVe siècle. De même, on a rasé l'église des Minimes à Nevers, dont la première pierre avait été posée en 1610 et qui avait été restaurée de nos jours. L. C.

L'ARCHITECTURE.

Achevons de résumer la brillante étude de M. Boileau. Le voici venu à l'examen des plafonds.

Il n'y a pas de constructions de surfaces moins solides. Cette surface plane suspendue dans l'espace a quelque chose de menaçant, qui nous fait dire, quand elle est un peu basse, qu'elle nous *tombe sur la tête*. Nous savons que toute matière posée à plat sur le vide, flexible, est exposée à se ployer, friable, à se briser. Ce dernier cas est celui des matières agglutinées dont nous pouvons former des surfaces étendues.

Ici, M. Boileau rompt une lance contre Viollet-le-Duc, ou plutôt contre les linteaux monolithes dont l'illustre maître s'était engoué. Il conclut que la surface plafond est inquiétante, et que l'artiste doit rassurer l'œil du spectateur par des saillies puissantes indiquant les pièces de renfort, que ce soient des poutres et des poutrelles, ou des caissons profonds, faisant sentir un réseau de poutres. La saillie modelée qui produit les grands effets est ici commandée ; c'est là que les amateurs des splendeurs artistiques attendent l'architecte. Fort bien !

Mais voici une nouvelle boutade, à l'adresse de M. Lameire, qui a dit, (et il a eu mille fois raison) que Michel Ange fut un génie dangereux, parce qu'il peignit des figures en relief sur un fond de voûte. Et vraiment, autant les reliefs que notre auteur vient de préconiser sont plausibles, autant ceux des figures de Michel-Ange sont d'un mauvais exemple. Mais ici, notre spirituel causeur est séduit par son faible ; il s'en confesse d'ailleurs en ces termes : « Il ne faudrait pas trop me presser ; j'avouerais sans détour un amour presque charnel pour les idéalités de la mythologie classique, pour les nymphes et les naïades, pour toutes les sous-divinités des bois, des eaux et du ciel, pour tous ces beaux corps d'êtres personnifiant la grâce, la force, la jeunesse, la beauté sous toutes ses formes, que les artistes de la Renaissance ont fait plafonner dans les airs, vêtus ou non de draperies d'étoffes conventionnelles, qu'ils ont fait enjamber les balustrades dans les poses les plus imprévues... »

M. Boileau démolit avec entrain les plafonds à entrevous. Pour terminer, il résume son argumentation en ces termes précis : *Prétendre qu'une forme vue doit tenir sa qualité artistique de l'existence d'autres formes qu'on ne voit pas, est-il rien de plus absurde ?* Il est, d'après nous, dans l'erreur. Il faut en réalité compter avec cette « vue morale de derrière la tête » qui réfléchit et se rend compte avant d'admirer. La jouissance esthétique ne peut être l'effet direct et immédiat que produit l'œuvre sur l'œil physique. Aucune émotion artistique n'est inséparable du raisonnement, et souvent ce raisonnement est basé sur l'expérience des choses. Les êtres inconscients sont les seuls qui ne scrutent pas le par-dessous.

D'ailleurs, admettons que le vulgaire reste satisfait de l'apparence extérieure de ce que M. Boileau appelle les *formes construites*, quel ne sera pas le mécompte de l'homme entendu, qui aura vu « les ficelles » ? Est-elle vraiment artistique cette beauté qui satisfait les apparences, et qui ne résiste pas à l'analyse ? Non, non, la thèse des *formes construites*, c'est un flagrant paradoxe, et il fallait tout l'esprit de M. Boileau pour le soutenir d'une manière aussi brillante.

La pauvreté des plafonds composés de voussettes reposant sur l'aile inférieure des fers à double T, est incontestable ; le support en fer est noyé, on n'en voit qu'une misérable semelle plate. Il faut s'en prendre à l'industrie métallurgique, qui a développé ses formes types sans se soucier des questions d'aspect, et ceux que M. Boileau appelle les « rationalistes gothiques » et qu'il roule avec entrain, n'en peuvent absolument rien.

Est-il certain qu'on n'aurait pu concilier ici l'utile et le beau ? Est-il impossible de laminer des poutrelles d'un profil avantageux au point de vue du *moment résistant*, et qui offrent vers leurs *fibres extrêmes* un contour plus heureux sous ce

rapport ? En attendant la solution de ce problème, disons que le système des poutreillages voûtés doit être réservé aux constructions peu monumentales, mais non pas qu'il faut renoncer à construire avec sincérité.

M. Boileau s'attache à démontrer que, dans les plafonds à ossature de fer apparente, il faut racheter la pauvreté ou la rudesse des matériaux par des artifices de décor ; nous ne nous y opposons pas, pourvu qu'ils ne soient pas mensongers. Il prend ici pour exemple (et pour victime), l'œuvre d'un de ses contradicteurs, M. P. G. que nous n'avons pas à défendre.

C'est du reste avec raison que M. Boileau fait remarquer, que le fer est fabriqué et assemblé industriellement de toutes pièces, et soumis à des combinaisons rigoureuses. Aucune autre des matières du bâtiment ne lui est comparable sous ce rapport ; pour les autres, les modifications d'apparence que nécessite leur nature intrinsèque ne sont que des occasions de faire briller le talent de l'architecte. Le fer industriel, au contraire, est une sorte d'être jaloux, tyrannique et brutal. Certain mari de comédie était toujours maître dans son ménage, à la condition de vouloir tout ce que voulait sa femme. C'est à peu près ainsi, dit-il, que l'artiste se rend maître du fer industriel : admettons-le ; il reste l'esclave quant à l'agencement logique de ses parties ; mais il en est autrement maître quand il en fait à son gré, un pont, une halle, une tour, un phare, etc. Ajoutons cependant, qu'il n'est pas absolument impossible de styliser les organes métallurgiques eux-mêmes. Un ingénieur belge, M. Vierendel, vient de publier à ce sujet, une étude bien intéressante, que nous recommandons à M. Boileau (1).

M. Boileau ne trouve pas un rôle assez beau pour l'art, dans ces géniales conceptions d'ensemble que permet l'emploi du fer. Il lui faut absolument un vêtement décoratif sur la charpente métallique. Voici le procédé qu'il indique pour sortir de l'embarras *qu'il se crée.* « C'est, dit-il, de construire les squelettes en fer, dans le *rose de la coupe* (les architectes comprendront) entre les surfaces enveloppantes nécessairement doubles (l'une intérieure et l'autre extérieure), que comporte tout monument digne de cette appellation. Vous acquérez par là le droit absolu de modeler les surfaces en question jusqu'à concurrence de formes parfaites, — si votre talent vous le permet ; — et en tous cas rien ne vous empêche de calculer votre ossature et de la fabriquer selon les meilleurs procédés industriels. » En d'autres termes « les formes irréductibles du fer fabriqué seront reléguées dans la coulisse ; on ne sollicitera le jugement du spectateur que sur les splendeurs de la scène. C'est ce parti pris que j'ai toujours voulu exprimer, ajoute-t-il, par la formule : se servir du fer industriel comme moyen d'élever dans l'espace des surfaces impressionnables par le sentiment artistique. »

Nous voilà arrivé au terme, au bout des conséquences d'une logique, alerte en chemin, mais certainement dévoyée. L'artiste, entièrement séparé du constructeur, ajoute à l'ouvrage de celui-ci, pour lui donner son charme, un décor théâtral. Quant à la conception de ce décor, « c'est l'affaire du sentiment artistique ». Nous entrons ici dans un monde, dont nous ignorons les lois. Celles de la construction rationnelle, qui ont, durant des siècles, régi tant de chefs-d'œuvre, M. Boileau les a, sinon victorieusement, du moins spirituellement et ardemment battues en brèche. Nous fera-t-il connaître celles qui guideront maintenant l'architecte dans ce parachèvement de l'œuvre qui en est le tout visible? Et à quoi reconnaîtrons-nous que l'œuvre est réussie ? Nous voici lancés sans boussole sur l'océan de la fantaisie, sans avoir à notre ciel, comme des astres tutélaires, à défaut du soleil de la logique, au moins quelques étoiles, voire ces lois pleines de clarté de la Convenance, de la Proportion, de la Symétrie, de l'Ordre, de la Vérité, de l'Harmonie, dont M. Boileau s'est tant ri à ses débuts.

L. C.

1. L'*Architecture métallique au XIXe siècle.* Bruxelles, E. Ramlot, 1889.

NOTES D'ART.

Nous continuons à rendre compte avec plaisir d'un recueil émanant plus ou moins directement de la Société de Saint-Jean, en compagnie de laquelle nous avons longtemps fait campagne. La livraison de septembre contient une bonne étude de M. A. Delaigue sur la *peinture chez les Égyptiens*, et une autre, sur *l'église de Maignelay*, en style gothique décadent, qui aurait été achevée en 1516 par Wast, l'un des architectes de la cathédrale de Beauvais. Les voûtes en contrecourbe des nefs n'ont peut-être pas leurs semblables en France. Son beau porche est surtout remarquable. L'église de Maignelay a conservé un beau retable en chêne sculpté du XVIe siècle, de style flamand, orné de scènes compliquées en haut relief, qui représentent le Crucifiement du Sauveur entre le Portement de Croix et la Déposition, et, dans une zone inférieure une série de petits tableaux qui figurent, au centre, la base d'un Arbre de Jessé dont les branches se développent dans l'encadrement qu'elles forment au groupe du Crucifiement, puis, des deux côtés, l'Annonciation, la Nativité, la Circoncision et l'Adoration des Mages.

M. Marcel Bouillard consacre quelques pages à la chapelle de Saint-Antonin, dans l'ancien couvent des Jacobins de Toulouse (1341), et à quatre peintures, qui retracent la vision de saint Jean dans l'Apocalypse et la légende de saint Antonin. Nous recueillons de la plume de l'auteur, en même temps qu'une adhésion formelle au principe de la polychromie des édifices, des réflexions bien judicieuses sur le mérite des tonalités franches :

« La peinture, appelée à la décoration des édifices, fut abandonnée vers le XVIIe siècle, et c'est seulement depuis une cinquantaine d'années qu'on a de nouveau fait appel à ce complément si parfait de l'architecture. Les premiers essais furent timides ; il fallait, en effet, habituer les yeux du public, qui ne voyait plus que des murs blancs, à se reposer sur des surfaces colorées, et ce changement ne pouvait être absolument brusque. L'éducation de l'œil de la nouvelle génération est chose faite, aujourd'hui, et, malgré cela, on reste toujours dans des colorations timides et passées, prétendant, par là, se rapprocher des exemples que nous ont légués les siècles anciens, et que nous ne voyons généralement qu'à travers un voile de poussière et mutilés par de nombreuses dégradations. Il semble que la désignation de peinture décorative soit synonyme de peinture fanée et de tons, tous généralement rompus, effet d'où ne naît pas forcément l'harmonie, et il est heureux que des exemples comme celui de la chapelle Saint-Antonin soient venus jusqu'à nous, nous montrant une coloration vive, harmonieuse, puissante et brillante, quelque amoindri que soit son éclat primitif. Si d'une part, l'on fait par la pensée, abstraction de la couche de poussière, qui, en maint endroit fait partie intégrante du ton, et que de l'autre, on complète ce que le temps et des nettoyages maladroits ont pu enlever, on reste étonné de l'intensité et de la franchise du parti-pris de coloration. Les notes dominantes sont peu nombreuses ; de l'ocre rouge et du bleu harmonisés par des gris passant du gris jaune au gris violacé, en font tous les frais ; des ors dans les nombreuses auréoles venaient en compléter l'éclat et l'harmonie ». L. C.

LE CORRESPONDANT.

On avait tort de croire que le signe symbolique de la Croix et la vénération dont il a été l'objet, datent de l'ère chrétienne. Ainsi que le fait remarquer M. A. J. Lafargue (1), on a pu voir à l'exposition de Paris un temple astèque, une pagode kmer et une maison étrusque abondamment ornés de croix.

Dans une remarquable étude publiée par le *Correspondant* (octobre 1889), M. l'abbé Ancault, curé de Saint-Éloi à Paris, prouve que la croix latine, le tau égyptien, la croix de Malte, etc., se rencontrent par centaines dans l'antiquité préchrétienne. Il explique cette remarquable tradition crucialé par la solution formulée dans le livre des traditions messianiques : « dès les premiers âges, on savait que la croix remplirait un rôle immense dans le drame de la Rédemption universelle.» Les Égyptiens, dans leurs hiéroglyphes, désignaient le mot Sauveur par une croix ; exemple : Ptolémée ✠ de l'Égypte — c'est-à-dire Ptolémée *Sauveur* de l'Égypte.

C'est donc depuis le commencement du monde, que l'humanité a adressé au signe rédempteur ce salut que nous répétons avec M. Lafargue :

O crux, ave spes unica,
Mundi salus et gloria !

L. C.

1. V. *Revue catholique de Bordeaux*, année 1889, p. 676.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Album des Missions catholiques. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Prix des 4 vol. réunis dans un portefeuille richement orné en chromolithogr., fr. 35,00. Soc. St-Augustin.

Almanach catholique de France. — Édition de grand luxe. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00 ; demi-luxe, fr. 3,00 ; populaire, fr. 1,00.

Berthelé (J.). (*) — Recherches pour servir a l'histoire des arts en Poitou. — Gr. in-8°, de 500 pp. Melle, Lacuve, 1889.

Cartault (A.). (*) — Vases grecs en forme de personnages groupés. — Gr. in-4°, de 16 pp. Paris, Hachette, 1889.

Clément-Janin (G.). — Les orfèvres dijonnais. — In-8°. Dijon, Darantière. Prix : fr. 4,00.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00. Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Dehaisnes (Mgr C.). (*) — La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe. — Grand in-8°, de 243 pp. et 7 héliotyp. Lille, Quarré, 1890.

Delisle (L.). (*)—La chronique des Tard Venus communication faite a l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le 28 juin 1889. — Extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. L, 1889).

Duhamel-Decéjean. (*) — L'Orientation des Églises chrétiennes. — Broch. de 10 pp. Nesle, Octave Capelle, 1890.

Durand (l'abbé).— L'Écrin de la sainte Vierge. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

Farcy (L. de). (*) — Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers. — In-4°, de 80 pp. et pl. Nombreuses gravures. Lille, Soc. Saint-Augustin, 1889.

Fuzet (Dr). — Les écoles de Saint-Luc et l'enseignement de l'art chrétien. — Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,50.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Gaborit (l'abbé). — Le Beau dans la nature et dans les Arts. — 2 volumes, in-8°. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Germain (L.). (*) — L'Église de Maxéville. — Brochure.

Guiffrey (J.). — Scellés et inventaires d'artistes français du XVIIe et du XVIIIe siècle. — Trois vol. in-8°, de xxiii-430, de viii-408 et de xiii-384 pp. Paris. Charavay, 1889.

Lecoy de la Marche.(*) — Le XIIIe siècle artistique.— Grand in-8° Jésus, de 430 pp., illustré de 190 gravures dans le texte. Prix : broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierre de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Marsaux (l'abbé). (*) — La Messe de Saint-Martin. — Broch. Imp. St-Paul, Bar-le-Duc, 1889.

Montault (Mgr X. Barbier de). (*) — Le prototype des figures similaires du Christ a Poitiers, Oiron et Thouars. — Brochure.

Le même. (*) — La plaque émaillée du musée de Nevers. — Brochure.

Le même. (*) — Œuvres complètes. — Recueil gr. in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pp. t. Ier, *Rome, inventaire ecclésiastique ;* t. II, *Rome, le Vatican.*

Müntz (Eug.). (*) — Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie. Les Primitifs. — Paris, Hachette.

Le même. — Les archives des arts. — Un beau vol. in-8°, de 196 pp. Paris, *Librairie de l'Art.* Prix : fr. 10,00.

Normand (Ch.). — Nouvel itinéraire-guide, artistique et archéologique de Paris. — In-8° de poche, avec nombreuses planches dans le texte et hors texte. Paris, rue Miromenil, 98. Prix : fr. 20,00.

Pacquot (R.). (*) — Annuaire artistique des collectionneurs. — Un vol. in-12, de 350 pp. Nombreuses gravures. Paris, Laurens, 1890. Prix : fr. 6,00.

Planti (J.). — La facture d'orgues au XVIe siècle. — In-4°, illustré de planches. Laval, Moreau. Prix : fr. 5,00.

Pillet (A.). (*) — Les catacombes de Rome. — Guide du pèlerin au cimetière de Calliste, illustré de nombreuses gravures dans le texte. Un vol. in-18 jésus de 160 pp. Prix : fr. 1,00 ; relié, fr. 2,25.

Prou (M.). (*) — Manuel de paléographie latine et française du VIe au XVIIe siècle, suivi d'un dictionnaire des abréviations. — In-8°. Paris, Picard, 1889.

Sauvage. (*) — Poème acrostiche de Saint-Ausbert sur Saint-Ouen. — In-12, de 7 pp. Rouen.

Tardieu et Boyer. (*) — Histoire illustrée des villes d'Auzances et de Crocq. — In-16, de 187 pp. Herment, 1888.

Vaudin-Bataille (E.). — Reproductions caractéristiques d'art architectural des XIe, XIIe et XIIIe siècles. — In-4°, de 307 pp. et gravures. Tonnerre, Bailly. Prix : fr. 20,00.

Angleterre.

Newton (C.-T.). — Keeper of Greek and Roman Antiquities at the British museum. — 1 vol. in-8°, de 472 pp. Londres, Macmillan.

Allemagne.

Pastor (Dr Ludwig). (*) — Geschichte der Paepste seit dem ausgang des mittelalters. — Freiburg im Breisgau. Herder'sche Verlagshandlung, 1889, t. II.

Histoire des Papes a la fin du moyen age. Prix : fr. 12,00.

Belgique.

Almanach catholique de Belgique. — Édition de grand luxe. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00 ; demi-luxe, fr. 3,00 ; populaire, 1,00.

Barbier (Chan.). — Histoire du chapitre de Sclayn. — In-8°, de 384 pp. avec une photogr. Namur, 1889. Prix : fr. 3,50.

Busschaert (P.). — Anciens Noëls. — Chants de Noël, mélodies populaires anciennes, notées et harmonisées pour piano ou harmonium et chant. —

Douze chants. Le n°, édition de luxe, fr. 0,50 ; édition ordinaire, fr. 0,25 ; les 12 numéros, réunis dans un élégant portefeuille, orné de chromolithographies sur les plats, fr. 6,00. Soc. St-Augustin.

Caster (Abbé van). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix: 15,00.

Le même. (*) — Éléments d'iconographie chrétienne. — Types symboliques. — Gr. in-8°, de 380 pp. sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Société Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Lagrange (A.) et **Cloquet** (L.). — Études sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 (1).

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierres de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Soil (Eug.). — La restauration de l'art chrétien en Belgique. — In-12. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 0,25.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Verhaegen (A.). — L'hôpital de la Byloke a Gand. — Gr. in-f°, avec 43 pl. Gand, 1889. Pr. : fr. 40,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Italie.

Boito (C.). — Leonardo, Michel Angelo, Andrea Palladio, Studii Artistici. — In-18, de 325 pp. Milan, Hoepli.

Franciosi. (*) — L'Aquila. — In-8°, de 31 pp. avec une planche. Sienne, 1887.

Procaccini (di Montescaglioso). (*) — Il rituale antico della chiesa Napoletana. — In-8°, de 52 pp. Naples, Fibreno, 1886.

Taggi (le chan.). (*) — Della fabbrica della cattedrale di Anagni, Saggio archeologico-storico. — In-8°, de 89 pp. Rome, imp. de la Propagande, 1888. L. C.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.*

Chronique. — ÉCOLE DES BEAUX-ARTS. — CONGRÈS DE LILLE. — ŒUVRES NOUVELLES : grand autel en bronze doré, autel de Roc Amadour ; églises nouvelles à Couroir, à Saint-Hilaire, etc. — DÉCOUVERTE : dalle tumulaire découverte dans la cathédrale de Rouen.

Ecole des Beaux-Arts.

A la suite d'un concours ouvert en 1886 pour l'obtention de deux places d'architectes diocésains, et qui a donné de piètres résultats, les plus éminents titulaires de ce service national, MM. Boesquet, de Baudot, Vaudremer, Corroyer, P. Boesswilwald, Lisch, Selnersheim, appuyés de soixante architectes leurs confrères, s'adressèrent au ministre des cultes pour réclamer la fondation, à l'école des Beaux-Arts, d'une chaire d'architecture nationale du moyen âge et de la Renaissance. La demande était fortement motivée par l'insuffisance bien constatée de nos jeunes artistes qui se destinent à ces fonctions spéciales.

Cette sage proposition a été repoussée à la suite d'un rapport de M. Ch. Garnier, que nous avons sous les yeux. Le rapport, écrit avec la verve brillante qui est propre à ce maître éminent, nous semble, au fond, d'une faiblesse réelle.

Au groupe d'hommes consciencieux, qui ont le courage de venir déclarer qu'il ne leur a pas été donné à eux-mêmes de recevoir dans leur jeunesse une éducation spécialement adaptée à leurs fonctions actuelles et qui leur eût permis peut-être de pousser plus loin encore les services réels qu'ils ont rendus à notre glorieux patrimoine artistique, à ces hommes, M. Garnier vient dire : « Vous, Messieurs, qui n'avouerez pas votre insuffisance, n'avez-vous pas été vous-mêmes élevés par cette même école des Beaux-Arts alors qu'elle était moins bien outillée qu'aujourd'hui ? » Voilà un argument à l'aide duquel on pourra toujours fermer la bouche à tout homme sortant d'une école déterminée et qui réclame pour celle-ci des perfectionnements quelconques.

M. Garnier ajoute que l'enseignement préconisé existe déjà en partie actuellement. Puis, il invoque la liberté des études et les besoins imprescriptibles de l'éclectisme. Il se défie des séductions de l'archéologie, science insinuante propre à faire perdre toute initiative et toute individualité. Comme si l'enseignement classique n'était pas aussi un enseignement archéologique. Ici, nous citons textuellement M. Garnier :

« Lorsque l'étude se rapporte à des matériaux antiques, sévères, quelquefois un peu arides, comme dans la composition des ordres, il n'y a pas à craindre d'entraînement ; mais, si cette étude s'adresse à des monuments qui, bien que largement compris, donnent grande place au pittoresque, à la fantaisie, et à la liberté d'exécution, alors, ce sont ces choses ornementales et capricieuses qui, bien souvent, attireront tout d'abord, et l'élève délaissera malgré lui les principes de la composition générale pour s'attacher aux détails attrayants et il finira par se persuader que l'architecture n'est autre chose que la décoration. »

Nous demandons à tout esprit non prévenu, si M. Garnier n'a pas ici prouvé le contrepied de sa thèse. L'enseignement des ordres classiques qui fait le fond des doctrines officielles, n'a-t-il pas au plus haut point ce caractère d'un enseignement archéologique dont on peut, à juste titre, redouter l'entraînement et l'influence ineffaçable, et cet entraînement n'a-t-il point ceci de particulièrement redoutable, qu'il s'agit de l'étude de formes ornementales et de motifs qui, de leur nature, ne sont propres qu'à servir à une décoration superficielle, sans rapports intimes avec l'œuvre construite ? S'il faut choisir entre l'archéologie antique et l'archéologie du moyen âge, celle-ci ne laisserait-elle pas au moins à l'élève une liberté de conception bien plus grande ? C'est ce que comprend lui-même le rapporteur, c'est la pensée qu'il trahit. Ajoutez à cela que c'est en vain qu'il renie le gothique et la Renaissance comme notre art national. « L'art national n'est pas l'art mort du passé, c'est le perpétuel renouveau. » Voilà une bien grande phrase, qui a bien peu de sens. Si l'art national ne se confine pas dans une époque, il existe certainement dans cette longue période ininterrompue qui a commencé avec les origines de la nation française, qui s'est prolongée jusque sous la Renaissance, et dont les pratiques constantes n'ont, en définitif, été réellement abandonnées que durant les deux malheureux derniers siècles au milieu de la décadence artistique la plus manifeste et sous l'empire de la plus prodigieuse anarchie d'idées que l'on ait jamais vue.

Congrès de Lille.

Les catholiques du Nord et du Pas-de-Calais ont tenu à Lille, du 19 au 25 novembre dernier, leur assemblée annuelle. Au cours du Congrès, la Commission de l'Art chrétien s'est réunie deux fois.

Mgr Dehaisnes, président et M. le baron d'Avril, vice-président, étaient absents, le bureau fut ainsi formé : MM. Houzé de l'Aulnoit et L. Cloquet, vice-présidents, MM. l'abbé Leuridan et l'architecte Paul Vilain, secrétaires.

Dès la première séance, M. l'abbé Jacquelin a donné lecture d'un très intéressant rapport intitulé : *Le lutrin dans les paroisses de campagne.*

Ce rapport, écrit avec cœur et talent, montre l'état navrant dans lequel se trouvent les paroisses de campagne où les chants sont abandonnés.

Toute l'attention de la Commission fut attirée par cet exposé, et la discussion fut très complète: y prirent part : les révérends Pères d'Aubigny, et Verax, M. l'abbé Jacquelin, l'abbé Leuridan, M. Cloquet, le cher Frère Visiteur des Frères des Écoles chrétiennes, appelé pour la circonstance. Les conclusions suivantes, présentées par M. l'abbé Jacquelin et résumant la discussion, furent successivement acceptées pour être exposées sous forme de vœux.

« La Commission de l'Art chrétien, vivement impressionnée par le récit qu'elle entend sur la suppression du culte divin solennel dans un grand nombre d'églises rurales ; reconnaissant que cette suppression est imposée par le manque de chantres capables d'exécuter le plain-chant, qu'elle a pour conséquence immédiate de produire de grands vides dans les églises ; considérant que d'excellents résultats ont été facilement obtenus par des méthodes éprouvées, comme par exemple les méthodes Remond, Chevet, Paris, Danol, etc. ;

Émet le vœu

1°. Que MM. les curés fassent les plus grands efforts pour trouver ou former des chantres, et s'ils n'en peuvent trouver, qu'ils enseignent au moins aux enfants de chœur et aux personnes chrétiennes les chants les plus ordinaires de l'Église, afin que partout les offices des dimanches et fêtes soient célébrés avec solennité.

2°. Que dans toutes les maisons chrétiennes d'éducation on enseigne, de préférence à toute autre musique, le plain-chant et la manière de l'accompagner sur l'orgue.

3°. Que dans tous les diocèses on crée une école pour la formation des chantres et des organistes.

La Commission ne s'est pas contentée d'exprimer un vœu, elle a fait plus. Elle a nommé une sous-commission, chargée d'étudier le moyen de créer, avec le concours des Frères des Écoles chrétiennes, une école d'organistes et des cours de plain-chant.

Font partie de cette Commission : M. l'abbé Leuridan, délégué par le bureau, le révérend Père d'Aubigny, le cher Frère Visiteur et le Frère Supérieur de la maison Saint-Pierre, M. Canet, le révérend Père Vérax. La sous-commission s'assurera en outre le concours des spécialistes entr'autres celui de M. l'abbé Lemay, ancien directeur de la maîtrise de Cambrai.

A la fin de la première séance, M. Cloquet communique à la Commission une étude sur la *Chaire à prêcher.* C'est en peu de mots l'historique de l'ambon et de la chaire depuis le XIIIe siècle, l'époque de son apparition jusqu'à nos jours. Il signale une chaire de vérité gothique très intéressante à Roucourt, près Péruwelz (frontière belge). Il conclut, avec Mgr X. Barbier de Montault, à la suppression de l'abat-voix, dont il démontre l'inutilité physique et le défaut de convenance liturgique. Le secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien* annonce l'achèvement d'un traité élémentaire d'iconographie chrétienne qu'il a entrepris pour satisfaire un vœu émis naguère au Congrès de Lille, en vue de vulgariser les principes traditionnels de l'imagerie chrétienne. Le même membre fait part de la découverte qu'il a faite, d'émaux champlevés et cloisonnés dus à Nicolas de Verdun, sur la châsse de Notre-Dame à la cathédrale de Tournai. Cette châsse, datée de 1204, est en voie de restauration.

A la fin de la première séance de la Commission, il a été fait lecture d'une communication de M. l'abbé Rémond sur les moyens à prendre pour l'adoption du chant uniforme prescrit par le Saint Père le Pape Léon XIII. Au début de la seconde séance, M. l'abbé Leuridan a rapidement analysé un mémoire de l'abbé Labouret sur le chant du peuple dans les églises. La Commission en a demandé l'insertion dans les annales du Congrès.

M. le baron J. A. de Bernon a fait part à la Commission des résultats obtenus par la réunion des jeunes artistes formée à Paris sous la direction du R. P. Clair, et du patronage de la société Saint-Jean, dont le but est de ramener dans l'art l'idée chrétienne qu'on en exclut trop souvent. Cette vaillante petite Société a depuis un an bientôt, son organe spécial périodique : *Notes d'Art et d'Archéologie.*

Les membres de la Commission de l'Art chrétien ont reçu de M. Cloquet la bonne nouvelle de l'apparition plus fréquente de la *Revue de l'Art chrétien.* Cette *Revue* va recevoir de nouvelles et notables améliorations.

Enfin, la dernière séance de la Commission s'est terminée par l'exposé des nouveaux travaux archéologiques et historiques de M. l'abbé Leuridan. *L'histoire de Lesquin et de Vendeville* doit être bien intéressante, à en juger par les quelques extraits que l'auteur en a communiqué, et son travail sur le *Clergé wallon pendant la révolution*, qu'il présente comme l'esquisse d'un futur ouvrage, réalisera bien le vœu exprimé par la Commission, de restaurer l'histoire locale en ne publiant que des monographies rédigées d'après les sources les plus authentiques, et de faire ressortir ainsi inévitablement le grand rôle qu'a joué dans la vie des peuples de nos

campagnes et de nos villes, dans leurs mœurs, dans leurs institutions, dans leurs arts, l'Église catholique.

Œuvres nouvelles.

On pouvait contempler, au seuil de la galerie dite *de trente mètres*, de l'Exposition universelle, le grand autel en bronze doré, conçu dans le style ogival fleuri, que M. Sauvageot, architecte diocésain à Rouen, a composé pour l'église Saint-Ouen et dont la brillante exécution fait honneur à la maison Poussielgue-Rusand, de Paris.

L'architecte a fondu dans son œuvre des éléments que séparait le moyen âge, la table même de l'autel, le tabernacle, le ciborium abritant la châsse du saint patron ; les gradins en usage depuis près de trois siècles ont pris ici la forme de predelles dont les reliefs à figures sont dus à M. Charles Gauthier. On y a figuré, du côté de l'évangile, le sacre de saint Ouen et de saint Éloy ; et de l'autre, la translation des reliques de saint Ouen à Rouen. L'édicule, destiné à abriter l'ostensoir au-dessus du tabernacle, sert lui-même de support à la châsse que couronne un ciborium d'une grande richesse dont la croix terminale s'élève à 11 mètres au-dessus du sol, tandis qu'à droite et à gauche au-dessus des demi-retables d'autres châsses secondaires destinées aux reliques des compagnons de saint Ouen, sont posées sur des arceaux très surbaissés et soutenus aux angles du monument par des piliers à clochetons pyramidaux ; la *mensa* de l'autel est pleine et simplement ornée d'une arcature. L'ensemble est pondéré et très décoratif, riche et monumental. C'est une œuvre de maître, où éclate une verve intarissable, faite de science et de talent. D'innombrables détails, délicats et brillants, s'y fondent harmonieusement, dans une belle unité de facture, et produisent une puissante vibration, une sorte de flamboiement de métal doré.

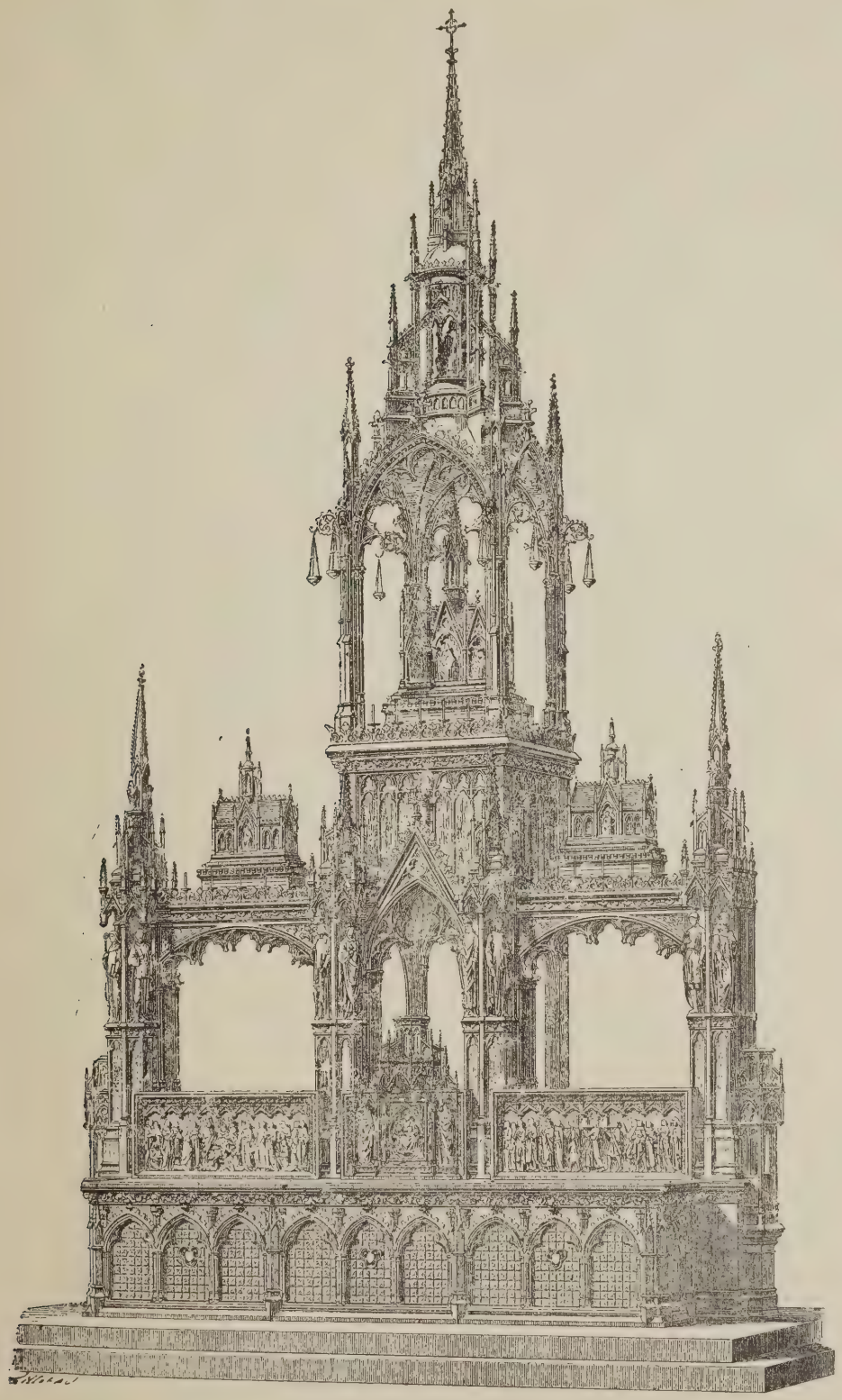
Mais, faut-il le dire ? Voilà une œuvre qui se réclame du moyen âge et affecte le style gothique (décadent, il est vrai), mais qui, par son expression, manque du charme captivant des œuvres de cette époque. L'architecte et l'orfèvre y ont mis toutes les ressources de leur talent considérable et de leurs procédés perfectionnés, dans un généreux effort pour faire un autel monumental, somptueux, éblouissant. Pourquoi restons-nous froids devant tout l'art et toute la richesse qui s'y déploient ? — Parce que ses auteurs eux-mêmes ont manqué de cette émotion intime et profonde avec laquelle les anciens préparaient son tabernacle au Dieu de l'Eucharistie. — S'il n'en était pas ainsi, ils auraient été plus préoccupés de faire un autel, parfait et typique au point de vue liturgique, qu'un monument qui est avant tout un édifice architectural, secondairement un reliquaire, et en troisième lieu un autel, rentrant à la rigueur (par la petite porte) dans le programme des convenances de la sainte liturgie. Car nous cherchons en vain ici le gradin, remplacé par la predella ; nous ne trouvons pas à l'endroit voulu le crucifix, dont le rôle est si essentiel dans l'ensemble de l'autel, et qui doit être prédominant, visible à la fois pour le prêtre et pour l'assistant, au lieu d'être juché sur la pointe d'un clocher. Nous avons devant nous un appareil d'exposition fixe et permanent, tandis que l'Église et les convenances le veulent amovible. Au surplus, le beau ciborium qui abrite, avec une somptuosité si révérencieuse et si privilégiée le reliquaire central, fait ressentir vivement l'inconséquence étrange qui prive de tout abri les deux autres reliquaires, posés sur des sortes de ponts, avec une préoccupation purement décorative. Le vénérable tabernacle lui-même, qui abrite la divinité, est humilié par le faste accordé aux restes saints d'une créature. Que dire de ces arceaux, et des baies solennellement encadrées par eux, qui sont destinés à recevoir des chandeliers et des statuettes de remplissage?... Non, cette œuvre n'est pas conçue dans un sentiment profond d'adoration envers le Saint-Sacrement, et de respect pieux pour les vœux de la sainte liturgie ; c'est plutôt un rêve d'artiste décorateur, réalisé par un orfèvre virtuose.

La mensa de l'autel offre, sous sa triple arcature saint Amadour et Zachée monté sur le sycomore et invité par JÉSUS-CHRIST à descendre, saint Martial, évêque de Limoges, consacrant l'autel construit par Zachée. — La mort de saint Amadour.

Dans le retable sont figurées deux scènes : du côté de l'évangile, Roland met son épée sur le plateau d'une balance, et jette des pièces d'argent de l'autre côté, devant l'autel de Notre-Dame. — De l'autre côté on voit saint Dominique et son compagnon Bertrand de Garrèges, priant dans la chapelle de Notre-Dame.

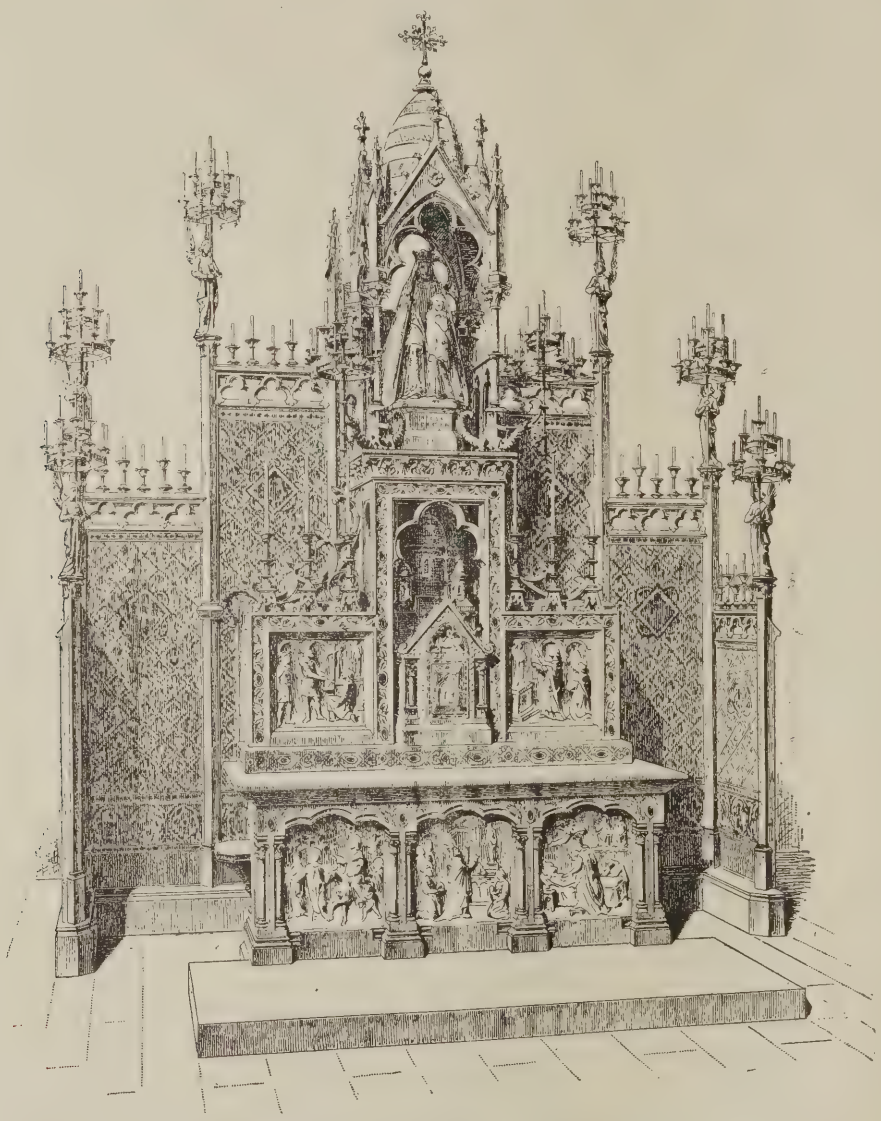
M. Poussielgue a bien voulu nous prêter le cliché qui nous permet de faire le lecteur juge de nos éloges et de nos critiques ; critiques, dont, nous le savons, ne pourront s'offenser ni l'éminent architecte, ni le célèbre et habile orfèvre.

Nous nous empressons de reconnaître la réalisation bien plus heureuse du programme liturgique, jointe à une exécution non moins brillante, dans l'autel de Roc Amadour, exécuté par la même maison sur les dessins de M. Darez.— Ici reparaît l'ancien et si respectueux usage des courtines. On a évité avec beaucoup d'art et de



Maître autel de Saint-Ouen de Rouen.

talent la difficulté d'élever l'image de la patronne de l'église au-dessus du tabernacle,sans que celui-ci devienne en quelque sorte son support. Le tabernacle affecte ici la forme d'une sorte de temple, idée heureuse.Le gradin, le retable ont de bonnes proportions.Nous regrettons toutefois de



Autel de Roc Amadour.

voir les candélabres, placés au-dessus du retable, et non sur le gradin qui est fait pour les recevoir, adresser l'hommage de leurs flammes, non point au crucifix absent, ni au Saint-Sacrement, mais uniquement à la Vierge,qui ne figure là qu'à titre accessoire. Ici encore une fois, on n'a pas été au cœur de la solution.

PLUSIEURS églises nouvelles viennent d'être élevées dans le Nord, notamment à Couroir architecte Lallemand), à Saint-Hilaire, et à Mont en Pevèle. Mgr de Lydda a récemment consacré celle de Bruai, construite par M. Dutouquet ; elle va remplacer, hélas! une église romane. Le même prélat a bénit aussi l'église de Beaudignies, près le Quesnoy, entièrement restaurée sous la direction du même architecte.

L'église du Rosaire a été inaugurée à Lourdes au mois d'août. On sait que M. Hardy en est l'architecte.

Trois églises viennent d'être édifiées dans le Luxembourg belge, à Saint-Lez, sous Hollange

(arch. Cupper); à Houdelange (arch. Kemp.) et à Rendeux-Haut, (arch. Raymond). Dans la province de Namur, vient d'être édifiée l'église de Corennes (arch. Van Rieb) et de Farciennes (arch. Baclene); celle-ci remplace un petit monument assez intéressant du XVe au XVIe siècle, qui a été démoli. Le même architecte va bâtir une nouvelle église à Romedenne-Surice.

On va mettre la main à l'œuvre de l'agrandissement de la vieille église de Molenbeek Saint-Jean-lez-Bruxelles.

Découverte.

SUR une dalle récemment découverte dans la cathédrale de Rouen, on a pu lire l'inscription suivante, que veut bien nous signaler M. l'abbé Sauvage.

Texte original.

HIC, RADVLFE, IACES, PLORATVS PVBLICVS VRBIS :
TE SIBI SVBLATO, PLEBS DOLET VRBSQ*ue* GEMIT.
NON TIMOR (*sic*), AVT DA*m*PNV*m* P*re*SENSVE POTENTIA FECIT
CIVIB*us* AVXILIV*m* QVIN TVA LINGVA FORET.
MORTE TVA, FVRES ET FALSA MONETA REVIXIT,
QV*a*E, DV*m* VIVVS ERAS, MORTVA DELITVIT.
[*Te*] MITES HVMILEM, S*a*EVVM SENSERE SVPERBI :
[*Ro*] BVR AMICORVM, SED PAVOR HOSTIS ERAS,
[*S*] EXTA DIES OCTOBRIS ERAT, CV*m* WLNERA PASSVS
[*F*] ACTA MANV FVRVM PRODITIONE RVIS.

Traduction.

« Ici tu gis, ô Raoul; c'est un deuil public pour la ville: t' ayant perdu, le peuple se désole et la cité gémit. Ni la crainte, ni la terreur, ni la présence d'une puissance supérieure ne purent empêcher ta parole de s'élever pour tes concitoyens. A ta mort, on vit reparaître les voleurs et la fausse monnaie, qui, durant le cours de ta vie, s'était cachée comme morte elle-même. Les doux te trouvaient humble, les orgueilleux sévère ; à tes amis tu apportais la force, tu faisais trembler l'ennemi. Ce fut le 6 octobre que, percé de plusieurs blessures faites de la main des voleurs, par trahison tu succombas. »

Et maintenant, quel est ce personnage, pleuré de toute la ville, assassiné traîtreusement par des voleurs, le 6 octobre?...

Gravée pour rappeler un triste anniversaire, la pierre n'indique point l'année du trépas.

On ne trouve pas, observe notre collaborateur, dans l'examen des caractères gravés, une base assez solide pour établir uniquement sur les données paléographiques, fût-ce à un demi-siècle près, l'âge de ce petit monument. Les *déliés*, il est vrai, sont fortement accentués, dans les V principalement ; quelques-uns des D, des E et des H affectent parfois les formes arrondies de la période gothique ; mais leurs similaires se retrouvent dans des textes accompagnés de dates certaines, quelques-uns remontant jusqu'au Xe siècle, d'autres descendant au XIIe (1).

Il se pourrait aussi, ajoute-t-il, que l'inscription se rattachât au souvenir d'un homme mort depuis quelque temps déjà à l'époque où elle fut posée : l'allusion à la fausse monnaie qui *revécut après sa mort* semble indiquer, en effet, un espace de temps assez considérable entre celle-ci et la pose de la pierre.

Jusqu'à présent, le *six octobre* ne lui a point fourni d'éphéméride qui puisse mettre sur la voie.

Il incline pour un bailli ou pour un maire de Rouen. Mais la solution du problème reste encore à trouver.

L'épitaphe de Raoul a été rétablie dans la chapelle Saint-Nicolas, presque à la place qu'elle occupait. Elle s'en écarte seulement de la distance nécessaire pour n'être plus engagée dans le mur, ni recouverte par le confessionnal. L. C.

AVIS.

Un amateur désintéressé a pris aux environs de Bruxelles une série de photographies archéologiques, dont il procurerait obligeamment des épreuves à ceux de nos lecteurs qui en seraient amateurs. En voici la liste (2) :

1 Église d'Itterbeek — Portail XIIIe s.
2 » » — Intérieur — Chapiteaux XIIIe s.
3 » d'Anderlecht — Chapiteau XVe s.
4 » » — » »
5 » » — Haut relief XVe s.
6 » » — Monument funéraire XIVe s.
7 » » — Fragments de statues XIVe et XVIe s.
8 » » — Statue de saint Guidon XVe s.
9 » Pede-Ste-Anne — Ensemble XVe s.
10 » » — Intérieur XVe s.

1. De Caumont, *Abécédaire d'archéologie religieuse*, cinquième édition, p. 102, 105, 373 et suiv.
2. Prix de l'exemplaire fr. 1,00 — s'adresser au bureau de la *Revue*.

Questions et Réponses.

RÉPONSE.

NOUS avons publié (tome VII, 4me livraison, page 542), la question suivante :

« Un autre abonné désire être renseigné sur la question de savoir si l'iconographie chrétienne peut actuellement fournir quelques types traditionnels d'un Bienheureux peu connu aujourd'hui, saint Himier (Hymerius, Imier), ermite et pèlerin du Jura Bernois, auquel on se propose de dédier une verrière dans une petite église paroissiale du diocèse de Grenoble dont ce saint est le titulaire.

Un autre abonné y répond, en nous communiquant un extrait du *Dictionnaire hagiographique* de Migne :

Imier (Saint) Himerius, confesseur au diocèse de Bâle, né au commencement du VIIe siècle, d'une famille noble du territoire de Porentrui, fut élevé dans un monastère du pays, et y puisa le goût de la retraite. Après avoir distribué aux pauvres tous ses biens, il fit le pèlerinage de la Terre Sainte, et à son retour, il se fixa dans une vallée des montagnes du Jura, où il construisit une petite cellule et ensuite une chapelle en l'honneur de saint Martin. Sa sainteté lui attira de nombreux disciples, ce qui nécessita la fondation d'un monastère, autour duquel il se forma un bourg qui porte son nom. Saint Imier, dont l'éminente vertu fut récompensée dès cette vie par des faveurs extraordinaires, mourut sur la fin du VIIe siècle. Dans le Xe siècle la reine Berthe, épouse de Rodolphe II, roi de Bourgogne, fonda une collégiale près de son tombeau. On l'honore dans le diocèse de Bâle le 12 novembre et dans celui de Besançon, le 28 juillet [1].

Notre correspondant ajoute :

« Je n'ai pas trouvé de représentation de ce Saint, mais vu que c'est un ermite et pèlerin, je crois qu'il n'y a aucun doute qu'on puisse le représenter barbu et en costume de pèlerin, le bâton d'une main et de l'autre une chapelle. Si vous croyez ces données satisfaisantes vous pouvez les donner, je serai heureux d'avoir pu contribuer par mes faibles recherches à faire honorer saint Imier. »

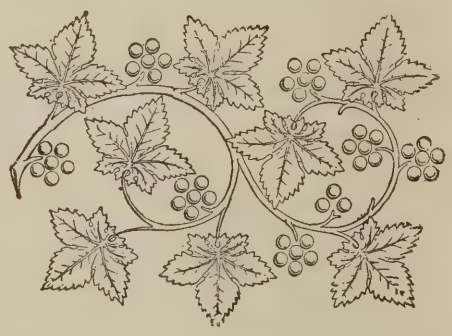
H. DE TRACY.

MM. L. Bourdery et E. Lachenaud ont entrepris depuis plusieurs années dejà, sur l'œuvre des anciens peintres-émailleurs de Limoges, un travail d'une très grande importance, pour lequel ils réclament le concours des personnes à même de les renseigner sur des émaux peints anciens ou des documents de nature à trouver place dans leur Inventaire.

1. V. *Encyclopédie théologique*, publiée par Migne, et V. *Dictionnaire hagiographique*, t. I, lettre A, p. 1415.

AVIS

L'Éditeur de la Revue de l'Art chrétien demande à racheter au prix fort les livraisons dépareillées des années 1887 et 1888.



Imprimé par la Société Saint-Augustin.

MONOGRAPHIE DES VITRAUX DE BOURGES

Fragment d'une des planches.

MONOGRAPHIE DES VITRAUX DE BOURGES

Réduction d'une planche qui sera publiée en couleur et à l'échelle générale.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

33me Année. — 4e Série.

Tome I/ (XLe de la collection).

2me livraison. — Mars 1890.

Un livre de la bibliothèque de don Carlos, prince de Viane.

N manuscrit du milieu du XVe siècle, dont la Bibliothèque nationale vient de s'enrichir (1), mérite d'être signalé avec un soin particulier. Il consiste en 124 feuillets de parchemin, dont les deux derniers sont blancs. Haut de 276 millimètres et large de 178, il est copié en beaux caractères arrondis, avec des initiales enluminées, semblables à celles qui ornent tant de manuscrits exécutés au XVe siècle pour les grands bibliophiles de l'Italie. Il contient trois séries de lettres.

I (F. 1-91). Version latine de 141 lettres de Phalaris. En tête, épître dédicatoire adressée par le traducteur, François d'Arezzo, à Domenico Malatesta Novelle, le célèbre fondateur de la bibliothèque de Cesena (1) :

Francisci Aretini in Phalaridis tyranni Agrigentini epistolas ad illustrem principem Malatestam Novellum de Malatestis prohemium. Vellem, Malatesta Novelle, princeps illustris, tantam mihi discendi facultatem dari ut vel præstantiæ tuæ vel Phalaridis nostri epistolis, quas nuper e græco in latinum traductas, et nomini tuo, ut pollicitus sum, dicatas mitto, mea responderet oratio... »

Le recueil ne comprenait d'abord que 137 lettres de Phalaris. Ce fut après coup que les quatre dernières, cotées 138-141, furent découvertes dans un autre manuscrit (2). François d'Arezzo en dédia la

1. Ce ms. porte le N° 1651 dans le fonds latin des nouvelles acquisitions. Il a figuré sur le catalogue des livres précieux, manuscrits et imprimés, provenant de la bibliothèque particulière de feu M. Léon Techener, vente des 20 et 21 mai 1889, p. 75, art. 69. — Il avait précédemment appartenu à M. Louis Blancard, de Marseille, qui en a indiqué très exactement le contenu sur un des feuillets de garde.

1. Voyez la préface mise en tête du tome premier du *Catalogus codicum manuscriptorum Malatestianæ Cæsenatis bibliothecæ...*, *auctore Josepho Maria Mucciolo* (Cæsenæ, 1780 ; in-folio).

2. La première forme du travail de François d'Arezzo est représentée par une édition que publièrent les premiers imprimeurs parisiens établis dans la Sorbonne (N° 12885 de Hain). La seconde, celle qui contient les lettres

traduction à Alphonse d'Aragon, roi de Naples :

Franciscus Aretinus, divo Alfonso regi. Quatuor Phalaridis epistolas, quas nuper in alio libro inventas in latinum traduxi, solita clementia tua accipias oro, dive Alfonse, qui miro amore et litteras et litterarum studiosos amplecteris, foves, extollis, parvum profecto munusculum, non tamen, ut spero, serenitati tuæ ingratum...

II (F. 93-111). Version latine de 41 lettres de Cratès et d'autres personnages, dédiée par le traducteur Athanase de Constantinople à don Carlos, prince de Viane (1).

Athanasius Constantinopolitanus, Archiensis abbas, ad divum principem Karolum, Aragonum primogenitum.

Cuom superioribus diebus me, illustrissime princeps, Panormum cum tuis litteris commendaticiis ad excellentissimum Siciliæ proregem, pro mei capienda monasterii possessione, contulissem, possessionem quidem haud habere potui, sed epistolas quorundam philosophorum, et præsertim Cratis cynici, fortuna optima reperi, refertas gravissimis sententiis, refertas attica eloquentia, refertas denique cynica illa philosophya. Quas quom reperissem, maxima certe læticia affectus sum. Arbitrabar enim quod, si eas latinas fecerim et tibi principi litteratissimo humanissimoque dedicaverim, non solum gratitudine dignus apud te existimandus essem, quom vacuus ad te non rediissem, sed etiam quod jam dudum magno cum desiderio quærito possem facile obtinere. Tanta enim vis non modo philosophiæ verum etiam gravissimarum sententiarum in eis est ut eos homines clementes humanosque continuo reddant. Verum etsi eas pari eloquentia qua apud Græcos sunt convertere non potui, quom mihi latina lingua peregrina sit, officium tamen fidi interpretis in eis traducendis pro viribus observare curavi. Non eas interpretari volui ut meam eloquentiam in hac romana lingua, quæ mihi nulla pene est, ostenderem, nequaquam enim ostentatione gaudeo, sed ut mentem illorum gravissimorum philosophorum litteris latinis exprimerem, et tibi optimo principi in hoc litterario officio aliqua in re morem gererem, qui non linguæ suavitatem sed mentem eorum qui scribunt consideras. Quamobrem ut in hoc meo itinere quas epistolas perturbato (ut ita dicam) animo traduxi libenter accipias queso, et me non omnino ingratum existimes, qui ut hi philosophi (quom græci sint) tecum latine loquantur operam dedi. Quod si facies, ut spero, et tua opera, humanissime princeps, monasteriolum meum assecutus fuero, animo quieto complura græca latina efficiam.

III (F. 112-122). Version latine de 35 lettres de Brutus, dédiée par le traducteur à « Gaspar Pevrus ».

Theodorus Grecus, Gaspari Pevro, s. p. d. Feci, mi Gaspar, quod à me peciisti. Epistolas enim M. Bruti quas ille homo Romanus græce more laconico scripsit, tibi interpretatus sum, sed invitus. Neque enim digne lingua latina explicari meo judicio potest hoc epistolarum genus, et a plerisque jam conversum (1) id esse satis latine pro rei peregrinæ difficultate audio. Quamobrem si quis me vel acta egisse vel parum attigisse græci sermonis faciem dicat, tu me ita defendes ut me invitum has convertisse epistolas pateat, tua enim voluntas me coegit. Nec scio an ulla esse possit necessitas major ea quam inferat amicorum voluntas. Plus certe facultatis in me deffendendo quam in te ipso habueris. Mihi namque ratio convertendi honestissima extitit petitio tua. Tibi autem quid causæ ut peteres fuerit, non video, quom eadem conversa jam ab aliis posses legere ; sed quid pro te dicas tu cogitaveris. Ego non minus meam apud te voluntatem quam tuam apud me valere jure amiciciæ postulo, atque ita ut me optimo regi nostro commendatum facias peto, et quia id magni facio, etiam atque etiam rogo. Vale et lege.

Le volume se termine, au bas du fol. 122 verso, par une souscription, qui n'est probablement pas celle du copiste :

Altadellus, primogeniti Aragonum et Sicilie etc. bibliothecarius (2), qui hec scripsit.

---

retrouvées après coup, est représentée par plusieurs éditions, notamment celles qui répondent aux nos 12880 et 12883 de Hain, éditions dont la Bibliothèque nationale (Réserve, Z. 543 et 543 A) possède des exemplaires venus de la bibliothèque des rois aragonais de Naples.

1. La traduction des lettres de Cratès par Athanase, avec la dédicace à don Carlos, a été imprimée à la suite des lettres de Phalaris dans l'édition parisienne ci-dessus indiquée, n° 12885 de Hain.

1. L'autre traduction des lettres de Brutus, à laquelle Théodore fait allusion, est sans doute celle que Rinuccius Arretinus dédia à Nicolas V et qui a été plusieurs fois imprimée (Hain, Nos 6193, 6194, 6195, 12885 et peut-être 4025). Il existe une troisième traduction latine des lettres de Brutus, que Bandini a signalée dans *Catalogus codicum latinorum bibliothecæ Mediceæ Laurentianæ*, t. III, col. 423.

2. Don Carlos donna le titre de gardien de ses livres à

Les deux pages sur lesquelles commencent les lettres de Phalaris et celles de Cratès (fol. 1 et 93) sont ornées d'un riche encadrement, dont la bande inférieure renferme trois écussons :

Au milieu, les armes d'Aragon ;

A gauche, celles de Navarre, écartelées d'Évreux ; à droite, celles d'Aragon, écartelées en sautoir de Sicile.

L'écusson du milieu est entouré d'une banderole, sur laquelle est inscrite, dans la partie supérieure, la devise BONNE FOI (au fol. 93 : BONA FOI). Une autre devise : QVI SE HVMILIAT EXALTABITVR se lit sur les parties latérales de la même banderole ; à droite et à gauche de l'écusson, deux levrettes accroupies, avec des colliers rouges, se détachent sur un fond de branchages.

Ces armes et ces devises ne peuvent convenir qu'à don Carlos d'Aragon, prince de Viane (1), dont la vie agitée se termina par une mort prématurée le 23 septembre 1461 (2).

Don Carlos s'est fait un nom parmi les souverains lettrés du XVe siècle, et M. Raymond, d'après une pièce des archives des Basses-Pyrénées, a publié (3), en 1858, le catalogue des livres qui lui ont appartenu. C'est une liste très sommaire, sur laquelle nous remarquons un article qui correspond exactement au volume ci-dessus décrit : *Epistole Phallaridis et Crati.*

Il y a une mention analogue, avec estimation du prix, dans un autre inventaire que le savant archiviste de la couronne d'Aragon, don Manuel de Bofarull y de Sartorio, a imprimé (1) en 1864 : *Item epistole Phallaridis et Cratis, 26 l.*

La date du manuscrit dont nous venons de déterminer le premier propriétaire est facile à fixer. Elle est nécessairement comprise entre le 27 juin 1458 et le 23 septembre 1461. D'une part, en effet, le volume a été copié pour don Carlos, qui mourut le 23 septembre 1461 (2) ; d'autre part, il renferme une dédicace, dont le texte a été rapporté plus haut et dans laquelle Athanase de Constantinople rappelle que don Carlos, qualifié de *Aragonum primogenitus*, l'avait recommandé au vice-roi de Sicile en l'envoyant prendre possession d'une abbaye. Or ce fut après la mort du roi Alphonse, arrivée le 27 juin 1458, que la qualification de *Aragonum primogenitus* paraît avoir été donnée à don Carlos (3), et ce fut seulement dans le cours des années 1458 et 1459 que ce prince se mêla des affaires de la Sicile, alors gouvernée par don Lope Ximenez Durrea au nom de Jean II, roi d'Aragon (4). Notre manuscrit appartient donc à l'année 1459 ou 1460.

Il paraît que la bibliothèque de don Carlos tomba au pouvoir de don Pedro, connétable de Portugal, qui mourut le 29 juin 1466, après avoir été proclamé l'année précédente roi d'Aragon. On reconnaît, en effet, sur le catalogue des livres de don Pedro plusieurs volumes qui avaient appartenu à don Carlos.

Martin de Mur, en décembre 1458, et celui de bibliothécaire à Juan Pedros, le 15 janvier 1459. *Don Carlos d'Aragon, prince de Viane*, par G. Desdevises du Dezert, p. 447.

1. L'histoire de ce prince a été écrite par M. G. Desdevises du Dezert, dans un intéressant volume intitulé : *Don Carlos d'Aragon, prince de Viane ; étude sur l'Espagne du Nord au XVe siècle ;* Paris, A. Colin, 1889. In-8°.

2. Dans le ms. français 5126 des nouvelles acquisitions, venu du fonds Libri, il y a, au fol. 5, une lettre originale adressée, le 24 septembre 1461, par quatre Aragonais au roi Louis XI, pour lui annoncer la mort de *lo infant primogenit d'Arago e de Sicilia.*

3. *Bibliothèque de l'École des chartes*, 4me série, t. IV, p. 484.

1. *Coleccion de documentos ineditos del archivo general de la corona de Aragon*, t. XXVI, p. 204.

2. Voyez la lettre indiquée dans une note précédente.

3. Desdevises du Dezert, *Don Carlos d'Aragon*, p. 262.

4. *Ibid.*, p. 266-272.

Le 43me article de ce catalogue, dont nous devons la publication à M. Andrés Balaguer y Merino (1), est ainsi conçu :

Item un altre libre petit, de forma, de full comu, scrit en pergamins, ab posts de fust, cubertes de cuyro tenat empremptades, ab quatre gaffets e quatre scudets de leuto ab parxes de seda negre, appellat Epistoles de Fallareris et Gratie Sinia (2). E feneix en la penultima carta *efficiantur*. Sta reservat en una cuberta de cuyro vermell.

On ne pouvait désigner plus clairement le manuscrit qui fait l'objet de la présente notice, et dont l'avant-dernier feuillet se termine bien par le mot *efficiantur*.

Notre exemplaire des lettres de Phalaris, de Cratès et de Brutus, a donc été copié vers l'année 1459 pour don Carlos, prince de Viane, et possédé un peu plus tard par don Pedro, connétable de Portugal. Nous ignorons quelles vicissitudes il a subies depuis la mort de don Pedro en 1466 jusqu'à nos jours.

Il convient de mentionner ici deux autres manuscrits qui ont été faits pour don Carlos, et qui portent les mêmes armes et les mêmes devises que notre exemplaire des lettres de Phalaris, de Cratès et de Brutus.

Le premier a été signalé à la Bibliothèque nationale de Madrid par don Manuel de Bofarull, qui l'indique (3) sous le titre de : « Cartas de Fernando de Boleo y Galloz, recomendando y transcribiendo laque escribió el principe de Viana á los literatos de España ». D'après le fac-simile donné par don Manuel de Bofarull, on trouve dans ce manuscrit un écusson réunissant les armes d'Aragon, de Navarre, d'Évreux et de Sicile, avec les devises : BONNE FOY, — QVI SE HVMILIAT EXALTABITVR, — et PACIENCIA OPVS PERFECTVM HABET.

Le second manuscrit a été acquis en 1855 par le Musée britannique, où il forme le nº 21120 du fonds additionnel. Il contient la traduction espagnole des *Éthiques* d'Aristote, que don Carlos lui-même rédigea d'après la version latine de Léonard d'Arezzo et qu'il présenta à Alphonse III, roi d'Aragon et des Deux-Siciles. On y remarque les armes de Navarre, d'Évreux, d'Aragon et de Sicile, et la devise BONNE FOY. A la suite des *Éthiques* se lit une complainte sur la mort du roi Alphonse, et le volume se termine par une souscription analogue à celle de la copie des lettres de Phalaris : « Finis Ethicorum, cum miseranda lamentatione libri, ab G. Altadello, summi Aragonum et Navarre principis librario. »

Ce manuscrit, que les notices de MM. P. de Gayangos et J. W. Bradley (1) ont déjà fait connaître, est incontestablement l'exemplaire qui fut exécuté pour la bibliothèque de don Carlos et qui devint ensuite la propriété du connétable de Portugal. Il est porté dans les termes suivants sur l'inventaire des livres de don Pedro dont M. Balaguer nous a donné une édition (2) :

1. Voici le titre du mémoire de don Andrés Balaguer y Merino : *D. Pedro el condestable de Portugal considerado como escritor, erudito y anticuario* (1429-1466) ; *Estudio histórico bibliográfico...* Girona, imprenta de Vicente Dorca, 1881. In-8° de 67 pp.

2. Ainsi porte l'édition, dans laquelle M. Balaguer s'est attaché à reproduire rigoureusement le document original. M. Morel Fatio, qui a consacré, dans la *Romania* (1882, t. XI, p. 153-160), un très savant article au mémoire de M. Balaguer, a bien vu qu'il ne pouvait s'agir ici que des épîtres de Phalaris et de Cratès le cynique.

3. *Coleccion de documentos ineditos del archivo general de la corona de Aragon*, t. XXVI ; le fac-simile est placé en tête de ce volume.

1. *Catalogue of the manuscripts in the spanish language in the British museum*, by don Pascual de Gayangos (London, 1875, in-8°), t. I, p. 9 et 10.

A Dictionary of miniaturists, illuminators, calligraphers and copyists, by J. W. Bradley (London, 1889, in-8°), t. III, p. 380 et 381.

Voyez aussi la notice qui est dans *Catalogue of additions to the manuscripts in the British museum in the years* 1854-1860 (London, 1875, in-8°), p. 324 et 325.

2. Mémoire de M. Balaguer cité dans une note précédente. C'est l'article 20 de l'inventaire, p. 23 du mémoire, qui se rapporte à la traduction des Éthiques.

Item altre libre, de forma, de full poch maior, scrit en pergamins, ab posts de fust, cubertes de cuyro vermell empremptades, ab dos gaffets e dos scudets d'argent, escrit en vulgar castella, appellat les Etiques de Aristotil, e en la primera pagina son pintades les armes d'Arago, de Sicilia e de Navarra, e feneix la penultima pagina *tristeza deven* (1). Sta reservat en una cuberta de aluda vermella.

Don Carlos, prince de Viane, mérite donc d'être cité parmi les princes du XVe siècle qui ont formé des bibliothèques. Espérons que tous les livres qu'il avait rassemblés n'ont pas péri et que plusieurs pourront être reconnus d'après les descriptions de l'ancien catalogue publié par M. Andrés Balaguer y Merino, et surtout d'après les armes et les devises dont nous avons un exemple authentique dans le manuscrit récemment acquis par la Bibliothèque nationale.

LÉOPOLD DELISLE.

1. M. Geo. F. Warner, conservateur-adjoint au département des manuscrits du Musée britannique, a bien voulu m'informer que l'avant-dernier feuillet du ms. additionnel 21120 se termine par les mots *tristeza deven.*

Une Vierge de Germain Pillon à l'église de la Couture au Mans.

A curieuse église abbatiale de la Couture au Mans possède, entre autres choses intéressantes, une statue de la Vierge sur laquelle l'attention des archéologues et des amis de notre art national, n'a peut-être pas été suffisamment appelée jusqu'ici. Il faut dire que jusqu'à ces derniers temps elle était placée dans des conditions fort défavorables. Elle était accrochée dans la nef à une hauteur qui ne permettait guère de la bien voir, et les observateurs les plus attentifs pouvaient difficilement en soupçonner le mérite.

Les travaux que l'on a récemment faits à l'église de la Couture ont nécessité le déplacement de cette statue. On l'a descendue à la sacristie, et j'ai profité d'un court voyage que j'ai fait au Mans, il y a peu de mois, pour l'étudier et la photographier. Les quelques notes qui vont suivre prouveront que cette charmante œuvre d'art méritait bien une description exacte, et la gravure jointe à cet article permettra, je l'espère, de lui attribuer la place qui lui revient dans l'œuvre d'un de nos plus grands artistes de la Renaissance.

Deux auteurs seulement, à ma connaissance, ont parlé jusqu'ici de la Vierge de la Couture.

M. Paul Brindeau, archiviste adjoint du département de la Sarthe, l'a signalée le premier dans un article trop peu remarqué du *Journal du Mans* (1). Il a en même temps donné l'analyse d'un curieux document découvert par lui et qui permet de déterminer avec certitude l'auteur de la statue et l'époque à laquelle elle fut faite.

M. Palustre l'a mentionnée depuis, en termes très brefs, dans un intéressant mémoire sur les antiquités et curiosités de la ville du Mans (1), et quoiqu'il ait ignoré l'article de M. Brindeau, il a pu, grâce à une communication de M. l'abbé Charles, citer le document auquel je viens de faire allusion, et attribuer la Vierge de la Couture à son véritable auteur.

La statue en question n'est donc pas tout à fait inconnue, et je ne prétends pas la donner pour telle. L'acte qui la concerne n'est pas strictement inédit ; toutefois, M. Paul Brindeau ayant eu l'obligeance de m'en envoyer le texte complet, je ne crois pas sans intérêt de le reproduire *in extenso*. Le voici donc :

A tous ceux qui ces présentes lettres verront, Anthoine du Prat, chevalier de l'ordre du Roy, seigneur de Nantouillet, Precy, Rozay et Fermeries, baron de Thiert, Thoury et de Viteaulx, conseiller de Sa Majesté, son chambellan ordinaire et garde de la prevosté de Paris, salut. Scavoir faisons que pardevant Jehan Lusson et Vincent Maupers, notaires du Roy notre Sire en son Chastelet de Paris, fut present en sa personne reverend père en Dieu messire Nicolas Fumée, abbé commendataire de l'abbaye Saint-Pierre de la Coulture, ordre Saint-Benoist, diocèse du Mans, lequel de son bon gré et liberalle volonté, sans contraincte aucune, si comme il disoit, recogneut et confessa avoir permys et permet par ces presentes à frère Pierre Vincent, religieux profès en la dicte abbaye de la Coulture, prieur de Greez, membre et dependance d'icelle abbaye, de donner par aumosne au couvent des Cordeliers de la ville du Mans ou des Jacobins de ladicte ville, dix livres

1. *Journal du Mans* du 4 octobre 1871.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2e période, t. XXXIII, p. 308.

tournois de rente annuelle et perpetuelle, ou plus s'il peult, pour l'entretennement d'un ou deux religieux du dict couvent des Cordeliers ou Jacobins, ainsi que sa puissance s'en pourra extendre. Et oultre le dict sieur abbé a consenty et accordé, consent et accorde, que si le dict frère Pierre Vincent, son religieux, alloit de vie à trespas auparavant que d'avoir paié à honorable Germain Pillon, sculpeteur du Roy et bourgeoys de Paris, la some de trente cinq escus d'or sol sur et tant moins de laquelle le dict Pierre Vincent a baillé et paié vingt cinq livres tournois, ainsi qu'il est porté par le marché faict entre iceluy Vincent et Pillon, que sur les meubles qui seront trouvés après le trespas du dict Vincent religieux susdict, l'on puisse prendre ce qui sera trouvé estre deu de reste de la dicte some de trente cinq escus sol, pour achever de paier le dict Pillon, et ce aiant esgard que icelle some de trente cinq escus sol est promise par iceluy Vincent religieux au dict Pillon pour une ymaige de Notre Dame de pierre de marbre qu'il est tenu luy bailler et fournir; lequel ymage de Notre Dame le dict religieux a donné et donne de sa part dès à present pour estre mys sur le grand autel de la dicte abbaye de la Coulture, par la permission et du consentement du dict sieur abbé, car ainsi l'a voulu et consenty et expressément acordé le dict sieur reverend ou dict nom, lequel a promis et promet en parolle de present, la main myse *ad pectus*, ces presentes et tout le contenu en icelles avoir agréables, tenir fermes et stables à tousjours, sans y contrevenir en aucunes manières que ce soit, sur peine de rendre et paier tous cousts frais myses despens dommaiges et interêts qui faicts et encourus seroient ou defaut de tenir et entretenir tout ce que dessus est dict et en ces presentes lettres contenu et escrit, soubz l'obligation de tous et chacuns les biens et revenu temporel de la dicte abbaye presens et advenir, que pour ce iceluy sieur reverend en a soubzmist et soubzmet pour ce du tout à la jurisdiction et contraincte de la dicte prevosté de Paris et de toutes aultres justices et jurisdictions où trouvez seront ; et renonce en ce faisant expressement icelluy sieur reverend à toutes choses generalement quelconques à ces lettres contraires, et au droict disant generale renonciation non valloir. En tesmoin de ce nous à la relation des dicts notaires avons faict mettre à ces presentes le scel de la dicte prevosté de Paris, qui faictes et passées furent l'an mil cinq cens soixante dix, le Vendredi second jour de Juin.

Signez Lusson et Maupers ou Mauperé [1].

1. Archives départementales de la Sarthe. *Fonds des Cordeliers du Mans.* Extrait du *Registre H. 1284*, folios 278, v° et 279.

Comme on le voit, par cet acte l'abbé de la Couture, Nicolas Fumée, autorise une donation faite par un de ses religieux, nommé Pierre Vincent, aux Cordeliers du Mans, et consent à ce que, si le dit Pierre Vincent venait à mourir avant d'avoir complètement acquitté une somme de 35 écus d'or qu'il s'est engagé à payer à Germain Pillon, sculpteur du roi, pour une statue de Notre-Dame en marbre, destinée au grand-autel de l'église de la Couture, la somme restant due à son décès soit prélevée sur le produit de ses meubles.

Germain Pillon a donc fait une Vierge en marbre pour le grand-autel de l'église de la Couture.

Mais est-ce bien celle qui nous occupe ?

MM. Brindeau et Palustre l'ont admis sans difficulté, et je m'associe complètement à leurs conclusions ; toutefois comme cette statue s'éloigne par certains points du type habituel des figures de Germain Pillon, et comme j'ai entendu des juges fort compétents émettre des doutes sur la légitimité de cette attribution, je crois utile de l'examiner de près et de résumer ici les raisons que l'on peut invoquer pour ou contre.

La démonstration serait vite faite si l'on possédait quelques données sur le sort de cette Vierge depuis le XVIe siècle, malheureusement on n'en a aucune. La tradition, conservée dans la paroisse [1], est que cette statue occupait avant 1789 la partie centrale du retable du grand-autel dans l'église abbatiale de la Couture, et qu'elle était accostée de deux statues de saint Pierre et de saint Paul.

Ce retable fut détruit quelques années avant la Révolution, lorsque les moines de la Couture, imitant le fâcheux exemple

1. Je dois à mon savant ami M. Robert Triger, qui connaît mieux que personne le Mans et ses monuments, la meilleure part des renseignements qui vont suivre.

donné par les chanoines de la cathédrale, voulurent moderniser le chœur de leur église, et le mettre au goût du jour.

Les statues furent reléguées on ne sait où, puis confisquées au profit de la nation en vertu des lois révolutionnaires. Le Musée, qui fut installé dans les anciens bâtiments abbatiaux de la Couture vers l'époque du Consulat, leur servit quelque temps d'asile, mais elles reprirent bientôt le chemin de la vieille basilique dont elles provenaient.

Nous tenons ces détails du conservateur même du Musée, qui dans un document (1) intitulé par lui: « État des tableaux et autres « objets du culte catholique que j'ai remis « et donné *(sic)* avec l'autorisation des « authorités administratives aux églises con- « servées, » a écrit ce passage fort intéres sant puisqu'il ne laisse aucun doute sur la provenance des trois statues :

Remis aux Marguilliers de la Couture, lors du rétablissement du culte :

1° une Vierge et l'Enfant Jésus, de marbre blanc, 3 pieds de hauteur;

2° un saint Pierre, aussi de marbre blanc; même hauteur;

3° un saint Paul, de marbre blanc; même hauteur...

A ces trois objets qui avaient appartenu à l'église des Bénédictins de la Couture, je joignis etc...

Au Mans, le 20 avril 1807.

(Signé) Renouard, bibliothécaire du dépôt de la Sarthe et conservateur du Muséum.

Les trois statues depuis lors n'ont plus quitté l'église de la Couture. Personne n'en soupçonnait la valeur, aussi n'est-il point étonnant qu'on ait relégué celle de la Vierge dans la place où elle est restée jusqu'à ces derniers temps, tandis que les deux apôtres, après avoir longtemps orné deux niches gothiques dans la chapelle de Saint-Léon, furent finalement employés, il y a une dizaine d'années, dans la décoration de la chapelle du Saint-Sacrement.

Je reparlerai plus loin de ces deux apôtres, pour le moment, revenons à la Vierge.

La citation que je viens de faire prouve qu'on ignorait complètement au commencement de ce siècle son illustre origine. La tradition était muette à cet égard, et personne ne savait à qui l'attribuer quand M. Brindeau, sur la foi de l'acte rapporté plus haut, a pensé qu'elle était l'œuvre de Germain Pillon.

Voyons donc si un examen attentif de cette sculpture confirme cette opinion.

La Vierge de la Couture a environ 0,99 c. de hauteur, elle est taillée dans un bloc de marbre très fin et qui a pris avec le temps une belle patine. Par ses proportions allongées, l'élégance de la tête, la forme des mains, le jeu des draperies, la pose de l'Enfant Jésus, elle se rattache, sans doute possible, à notre brillante école française de la seconde moitié du XVIe siècle. A ne considérer toutefois que la tête de la Vierge, on pourrait éprouver quelque hésitation à l'attribuer à Germain Pillon, car la plupart des statues de femmes sorties de son ciseau, présentent, il faut le reconnaître, un type de visage assez différent de celui-ci. Elles ont le nez beaucoup plus droit, et leur profil n'est pas aussi rond, aussi bombé, que celui de la Vierge de la Couture (1). Ajoutez à cela que cette Vierge a les yeux et les lèvres peints, tout comme son divin Enfant, cela achève de lui donner une physionomie que l'on n'est pas habitué à rencontrer dans les œuvres de Germain Pillon. Mais un examen

1. Ce document est encore inédit. L'extrait que j'en donne m'a été obligeamment communiqué par M. l'abbé Dubois, vicaire à la Couture, qui l'a découvert.

1. Il existe cependant quelques figures de Pillon dont le profil est très bombé. Ainsi dans le bas-relief représentant la prédication de saint Paul, qui ornait jadis la chaire des Grands-Augustins, une des femmes du premier plan qui écoutent l'orateur a un type qui se rapproche assez de celui de notre Vierge. (C'est le n° 123 du *Catal. des Sculpt. modernes du Louvre*, de M. Barbet de Jouy.)

Hélioß. Dujardin

Eudes. imp.

VIERGE SCULPTÉE PAR GERMAIN PILLON

ÉGLISE DE LA COUTURE AU MANS

plus attentif révèle assez de particularités communes dans les œuvres de ce grand artiste, pour qu'on ne puisse hésiter bien longtemps.

Les draperies, par exemple, quoique plus simples que dans beaucoup d'autres œuvres du même maître, sont faites suivant un procédé qui lui était familier. Les plis principaux et les surfaces qui les séparent présentent de petites cassures comme on en voit dans les étoffes de satin. Ce n'est point un caractère exclusivement propre à notre artiste ; on le retrouve chez d'autres sculpteurs du XVIe siècle, mais chez nul, à coup sûr, il n'est aussi constant (1). Qu'on regarde au Louvre les Vertus qui portaient jadis la châsse de sainte Geneviève, ou le fameux groupe des trois Grâces, ou ces élégantes figurines tenant les instruments de la Passion qui proviennent de la chaire des Grands-Augustins (2), partout on remarque cette même façon de traiter les étoffes (3).

L'excès d'ampleur dans les draperies est également un caractère commun dans les sculptures de Germain Pillon. On en a fait l'observation depuis longtemps. Sauval, en décrivant le groupe de l'Annonciation sculpté par Pillon pour la chapelle de l'hôtel de Soissons, l'appréciait ainsi : « Cette tendresse affectée qui gâte tous les ouvrages de Pillon, se fait remarquer aux pieds (4) et aux mains de ces deux figures, et tout de même à leur draperie, entrecoupée à son ordinaire de quantité de petits plis cassés, et encore où il se voit deux fois plus d'étoffe qu'il n'en faudroit : mauvaise manière sans doute, qu'il aimoit cependant, dont il ne s'est jamais voulu défaire et à quoi on le reconnoît particulièrement (1) ». Sans s'associer au jugement sévère qui termine cette citation et qui serait dans le cas actuel vraiment injuste, on doit avouer qu'il y a dans le manteau de la Vierge du Mans une ampleur qui s'accorde à merveille avec les habitudes de Germain Pillon.

Ce grand artiste est encore reconnaissable à sa façon de traiter les mains. Comme presque tous ses contemporains, il cherche visiblement à leur donner de l'élégance en les faisant très fines et très allongées. Mais aucun sculpteur du XVIe siècle n'a autant exagéré ce détail, aucun n'est aussi souvent tombé dans l'excès en donnant aux doigts une longueur presque disproportionnée. Ce n'est pas d'aujourd'hui que cette particularité a été remarquée, car Sauval écrivait jadis à propos d'une autre Vierge de Pillon, cette phrase qui pourrait s'appliquer à celle de la Couture : « Cette Vierge a aussi une tête admirable, mais les doigts de ses mains sont excessivement longs... et sa robe trop ample et pleine de draperie (2) ».

Les figures de femmes dues à Germain Pillon ont presque toujours le cou dessiné de la même façon. Il est long, très rond, voire même légèrement renflé en son milieu. Ce caractère se retrouve nettement marqué dans la Vierge de la Couture.

Il n'est pas enfin jusqu'aux formes de la poitrine, à la façon d'indiquer sous la draperie les contours du buste qui n'aient des

1. Dargenville (*Vies des fameux sculpteurs*, t. II, p. 120) résumait ainsi son jugement sur Pillon : « Le caractère de l'ensemble et les grâces font oublier que sa manière de draper est un peu sèche, et que les plis de ses étoffes sont trop cassés. »

2. N°s 124 à 127 du Catalogue de M. Barbet de Jouy.

3. Si la belle statue de Valentine Balbiani, au Louvre, ne présente pas ce caractère, c'est qu'elle est vêtue d'un brocard à grands dessins, qui forme naturellement des plis d'un tout autre type.

4. La Vierge de la Couture étant chaussée, suivant la tradition, on ne peut y retrouver la particularité dont parle ici Sauval, non sans raison ; mais on peut remarquer que les chaussures qu'elle porte sont identiquement de la même forme que celles de Valentine Balbiani dans la belle statue qui la représentait couchée sur son tombeau.

1. Sauval, *Antiq. de Paris*, t. II, p. 217.

2. *Ibid.*, t. III, p. 17.

analogies frappantes dans les œuvres les plus célèbres de notre artiste, dans l'une des Vertus de la châsse de sainte Geneviève, par exemple, ou dans l'une des trois Grâces (1), ou dans ce charmant petit bas-relief représentant la Foi, que M. de Caraman a donné au Louvre en 1861 (2).

Que si nous passons maintenant à l'examin du délicieux *Bambino* si coquettement posé sur le bras de sa sainte Mère, les analogies avec d'autres œuvres connues de Germain Pillon sont non moins évidentes. La tête et le buste rappellent d'une façon frappante un des deux petits Génies qui accompagnaient la statue funéraire de Madame de Birague, et qui l'ont suivie au Louvre (3). Non seulement les traits ont quelque ressemblance, mais le faire des têtes est le même.

Les cheveux en particulier sont faits suivant un procédé que Pillon a employé d'autres fois. Ils sont tout bouclés, et au centre de chaque boucle se remarque un coup de trépan. La même particularité s'observe dans la chevelure d'une des trois Grâces, dans les deux Génies funéraires du tombeau de Valentine Balbiane, etc.

En voilà plus qu'il n'en faut à coup sûr pour justifier l'identification de la Vierge actuellement conservée à la Couture, avec celle qui fut donnée à cette église par le frère Pierre Vincent.

J'aurais sans doute fait cette démonstration plus brève, si j'avais pu l'appuyer de la comparaison de la statue du Mans avec quelque autre Vierge du même auteur. Malheureusement, s'il est certain qu'il en a fait plusieurs (1), il ne nous en reste guère.

L'église Saint-Paul-Saint-Louis à Paris, se flatte d'en posséder une. C'est la même (2), dont il est question dans une lettre de M. de Nicolaï, au grand-prieur de Saint-Denis (3) ; elle avait été commandée, en 1586, par Catherine de Médicis, sans doute pour orner la chapelle des Valois, à Saint-Denis. Après l'abandon des travaux de cette chapelle, elle fut mise en dépôt avec tous les marbres réunis par la reine-mère. Elle y resta près de deux siècles (4), puis fut recueillie à la Révolution par Albert Lenoir, et enfin portée, lors de la suppression du Musée des monuments français, dans la chapelle située à l'extrémité du collatéral gauche de l'église Saint-Paul-Saint-Louis, où elle se trouve encore. Son authenticité n'est donc pas douteuse, mais elle offre malheureusement bien peu d'intérêt aujourd'hui, car elle a été horriblement mutilée, et tout le haut du corps depuis la ceinture a été refait en plâtre par une main malhabile.

On peut, il est vrai, en apprécier encore le mérite, s'il est vrai que l'on en possède le modèle dans une Vierge de terre cuite aujourd'hui conservée dans la chapelle de l'École militaire de Saint-Cyr, où elle fut

1. Il s'agit de celle qui est vêtue d'une robe sans ceinture.

2. Ce dernier morceau a un autre caractère commun avec la Vierge de la Couture, c'est la façon dont l'encolure de la robe est traitée. Elle est très large comme ici et forme de même une sorte de bourrelet de petits plis.

3. Je veux parler de celui qui est actuellement aux pieds de la statue.

1. Mon ami M. de Mély me rappelle que M. Ambroise Firmin-Didot possédait une suite de six dessins à la plume de Germain Pillon, représentant des Vierges à l'Enfant debout, il eût été intéressant de les comparer à notre Vierge. Malheureusement je n'ai pu en retrouver la trace. Elles sont portées sous le n° 20 du Catalogue de la vente des dessins et estampes de M. Didot qui eut lieu en juin 1877. M. Rapilly, qui les avait acquises, n'a pu me dire à qui il les avait revendues.

2. *Descript. des Sculpt. du moyen âge et de la Renaiss. du Musée du Louvre*, p. 73.

3. Cette lettre est du 3 avril 1586. Elle a été publiée par Léon de Laborde, *La Renaissance en France*, t. I, p. 538. — Cf. A. de Boislisle, *La sculpture des Valois à Saint-Denys* dans les *Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris*, t. III, p. 274.

4. Sauval, *Antiq. de Paris*, t. III, p. 16 et 17. — Cf. Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle*, p. 32.

portée après la suppression du Musée des Petits-Augustins.

Cette dernière provient de la Sainte-Chapelle. Sauval nous apprend que de son temps, elle se voyait « toute barbouillée de couleurs sous les orgues de la Sainte-Chapelle (1). A la fin du siècle dernier, elle était montée sur une sorte de grand cul-de-lampe accroché à la première travée de la chapelle haute, du côté gauche (2). On la voit au premier plan dans la vue de l'intérieur de la Sainte-Chapelle donnée par Morand. Je ne crois pas qu'il en existe d'autre dessin, et bien peu d'amateurs la connaissent. Il fut plusieurs fois question de la placer dans un lieu d'un accès plus facile que Saint-Cyr, mais quoiqu'on ait à diverses reprises annoncé que l'administration des Beaux-Arts allait la faire rentrer dans un Musée de Paris (3), elle est toujours dans la chapelle de l'École militaire.

Les autres Vierges de Pillon dont les anciens auteurs nous parlent paraissent avoir toutes disparu. La chapelle de l'hôtel de Soissons en possédait une si belle, que les Feuillants de Paris l'avaient fait mouler pour en décorer leur maître-autel (4). Il y en avait une autre à l'angle de la rue de la Calande en face du Palais sur le pignon d'une maison. Elle passait pour « le chef-d'œuvre de Pillon », mais elle fut volée dès le XVIIe siècle (1).

J'ai promis de revenir aux deux apôtres qui flanquaient jadis la Vierge de Germain Pillon, sur le maître-autel de la Couture. A les voir en cette compagnie, on se demande naturellement s'ils ne peuvent pas être, eux aussi, l'œuvre du même sculpteur. Mais, quoiqu'ils soient évidemment contemporains de notre Vierge, quoique par la matière, le style et les dimensions, ils aient de grandes analogies avec elle, je n'ose, sans le témoignage d'un texte formel, les attribuer à un maître d'une pareille renommée. Ce sont en effet des œuvres inférieures. On y retrouve la plupart des défauts que les admirateurs les plus sincères de Pillon lui ont justement reprochés : draperies d'une ampleur exagérée, mains trop longues et trop maniérées, pieds hors de proportion avec le reste du corps. On pourrait en revanche y relever aussi quelques-unes des qualités du maître dans la tête du saint Pierre, dans le vigoureux modelé de son corps, dans le profil énergique du saint Paul dont la longue barbe fait penser à une des belles figures de l'ancienne chaire des Grands-Augustins. Mais l'ensemble est lourd et peu distingué ; ce n'est point l'œuvre d'un maître, c'est tout au plus celle d'un élève imitant sa manière sans avoir son talent. Je croirais donc volontiers que ces deux figures ont pu sortir de l'atelier de Germain Pillon, ou d'un artiste de son école ; je ne pense pas qu'il ait pu y mettre la main.

Serait-ce l'œuvre d'un de ses fils, Germain, Jean, Gervais ou Raphaël, qui furent, on le sait (2), sculpteurs, comme lui ? Elles

1. Sauval, *Ant. de Paris*, t. III, p. 17. — Dargenville dit « sous les orgues » dans la 1re édition de son *Voyage pittoresque de Paris* (p. 25), et « à côté des orgues » dans la 6e édition (1778, p. 29).

2. « On voit à gauche dans la nef un morceau de sculpture très estimé et qui passe pour le chef-d'œuvre de Germain Pillon. C'est un modèle en terre cuite de la Notre-Dame de Pitié que l'on conserve dans le magasin des marbres du roi ; cette Vierge est assise, la tête voilée et les mains croisées. La tête en est particulièrement admirable. On a cru remarquer que les mains en étaient trop belles et trop délicates, les doigts des mains trop longs, les pieds trop grêles, la coiffure trop simple et la robe trop ample. » (Morand, *Hist. de la Sainte-Chapelle*, p. 31-32.)

3. Il en fut particulièrement question en 1877. (Voir le *Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris*, 1877, p. 24.)

4. Sauval, *Antiq.*, t. II, p. 217.

1. Sauval, *Antiq.*, t. III, p. 21.

2. Voir Jal, *Dictionn. critique* au mot PILLON. — Baron Pichon, *Mém. pour servir à l'histoire de Germain Pillon, sculpteur du Roi.* — Courajod, *Germain Pillon et les monuments de la chapelle de Birague*, dans les *Mém. de*

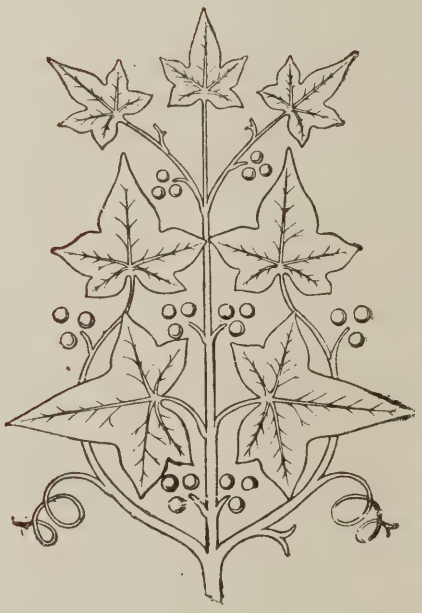
auraient en ce cas été sculptées assez longtemps après la Vierge, car en 1570, à l'époque où celle-ci fut faite, Germain Pillon n'avait que 35 ans ([1]), et ses fils devaient être bien peu avancés en âge. Mais il est toujours dangereux de se livrer aux hypothèses, contentons-nous donc de rattacher ces statues à l'école de Germain Pillon, bien qu'entre elles et notre Vierge

...intercurrat quædam distantia formis.

R. DE LASTEYRIE.

la Soc. des antiquaires de France, t. XLV. — Guiffrey, dans le *Bull. de la Soc. de l'hist. de Paris*, de 1882.

1. M. Pichon dans ses *Notes sur la Chapelle des Orfèvres* (*Mém. de la Soc. de l'hist. de Paris*, t. IX, p. 95-108) a prouvé que Germain Pillon avait 25 ans en 1560.



De quelques inscriptions en vers.

Deuxième et dernier article. (Voyez p. 6, 1re livraison, 1890.)

Inscriptions françaises.

C'EST la même chose pour les inscriptions françaises. Les inscriptions en vers sur les verrières et sur les tapisseries sont innombrables; les verriers, comme les tapissiers, en ont peint et tissé beaucoup comme si elles étaient en prose; c'est au lecteur à les reconnaître et à les couper.

Il en est de même pour les émaux. Ainsi sur le n° 4660 du dernier livret du Musée de Cluny (1883) :

Fuyez, faulces baistes (*sic*),
Hors de mo(n) troupeaulx (*sic*);
Des brebis honestes
N'aurez chair ni peau.

Dans le pendant (n° 4661) ce sont deux quatrains, non plus en vers de cinq pieds mais en vers de huit, qui sont dans la bouche de deux interlocuteurs. Il n'y a pas à s'étonner des fautes qu'il faut corriger pour retrouver les rimes; les ouvriers, peu lettrés, n'y regardaient pas de si près :

A l'ayde, pasteurs, acourez;
Dounez à vos troupeaulx secours;
Du loup, du lyon et deurs (lisez: *et des ours*)
Aultrement serez dévorez.

= Criez si hault que vous vouldrez;
Passer le temps me délibérer (lisez : *me délibère*)
Chasser, dormir, manger et boure (lisez: *boire*, qui [se prononçait *beire*);
Saulvez les come vous pourés.

Il faut rapprocher de cette inscription celle de la plaque de Pierre Raymond datée de 1541 (Émaux du Louvre, 1863, n° 438); le livret la donne en vers, qui forment deux huitains, mais, du fait de l'émailleur, elle a comme la précédente, besoin d'être corrigée :

Fuyer, fuyer (lisez *Fuyez*) en aultre part
Ours, lyon et loux ravissant;
Mes brebis, par le Dieu puissant,
Ne mengerez, ne tost, ne tard.
Quand brebis ont pasteur couard
Lequel s'abuse (*s'amuse?*) à la pasture,
C'est ung cas de grande avanture
Quand elles évitent l'adsart (*sic; l'azard* pour *le hasard?*)

Aulcuns délaissant (*délaissent*) à l'escard
Leurs brebis sans en avoir soing,
Pour tant je dictz (lisez *diz*) qu'il nect (lisez *n'est*) [besoin
De les bailler à ung songeard;
Le plus souvent ung sot quoquard
Aura brebis plus de cent mille,
Ou soit aux champs ou en la ville,
Qui n'en sauroit garder le quart.

Dans le dernier vers on lit sur l'émail *qui n'en plus;* le mot *plus*, qui est inutile, rend le vers faux et est une addition maladroite.

La ressemblance des sujets et des vers ne pourrait-elle pas faire supposer que la plaque du Musée de Cluny est de Pierre Raymond comme celle du Louvre? Peut-être retrouvera-t-on les vers dans un auteur plus ancien, car ils sont plutôt dans le goût de la seconde moitié du XVe siècle que dans celui du XVIe. Dans ses *Vigiles du roi Charles VII*, où il est fort question de bergers et de paysans, Martial d'Auvergne a des strophes en vers de cinq et de huit pieds, mais je ne l'ai pas ici.

— Dans la collection des émaux du Louvre (livret de 1867, n° 479) le plat de Pierre Raymond, daté de 1578, qui représente le secrétaire Saphan, fils d'Assur,

lisant devant le roi Josias le livre de la Loi « IIII Rois, XXII », a pour légende un quatrain en vers de dix pieds :

La sainte Loy, au Livre conservée,
Lue et (lisez *est*) devant Josias, roy puissant,
Qui veut de fait qu'elle soit observée
Tant il se rend à Dieu obéissant.

— Gobelet sans pied, composé d'un morceau de minéral de fer évidé et monté en argent doré. XVIe siècle. (Liége, *Orfèvreries*, n° 27 ; Bruxelles, n° 316).

Vulcan, ce Dieu forgeur, en fabriquant le fere,
D'un telle obget creusse (lisez *creusé*) yl en faisoit [son vere.

A la façon dont est écrit *verre* et surtout à celle dont le rimeur, pour avoir une consonnance muette, a pris *fer* au féminin; on voit de reste que ce distique, aussi naïf que mythologique, est du français d'au delà la frontière.

— Assiette de Rouen (Vente de faïences italiennes, etc., du 10 janvier 1874, n° 43). Au centre, scènes d'École, avec l'inscription : « *Frère René de la petite paroisse*, 1760 ». Celle du bord est un quatrain :

Cet écollier, qui craint et le fouet et la torche,
Nous représente icy le proverbe commun :
C'est une anguille de Melun,
Qui crie avant qu'on l'écorche.

Voilà la seule note que je relève dans tout un très gros paquet de catalogues de ventes de faïences de plusieurs années. Ils sont bien imprimés, à très grandes marges et avec beaucoup de blanc ; mais pas de descriptions sérieuses, pas de relevés d'inscriptions ou de marques. Rien de plus nul comme renseignement, de plus encombrant et de plus inutile à conserver.

Inscriptions italiennes.

PLAT en faïence d'Urbino (Bruxelles, détail du n° 3718; n° 135, p. 525). L'aventure de Phaéton voulant conduire le char du Soleil ; mais le céramiste a écrit l'inscription sans la comprendre et l'a tellement dénaturée qu'elle est bien difficile à rétablir. Voici son texte : IPSE PANOM PHAEN TRACTU MEDII A THETIS ABIT SE OCCIDENS RADIS SEMINA QUAEQ. SUIS, L'essai de restitution :

Ipse Phaeton tractu, media Thetis abit se,
Occidens radiis semina quaeque suis

est absolument mauvais, car la phrase ne se construit et ne se tient pas ; il donne seulement l'idée qu'on a affaire à un distique élégiaque.

— Plat de la fabrique d'Urbino. École de Xanto (Faïences du Louvre, 1864, n° 320). Le Jugement de Paris d'après la composition de Raphaël, gravée par Marc-Antoine. L'inscription, en cinq lignes dans l'original, est en trois vers, ou en six :

O tu che legerai, — questo dicto notarai :
« Teme Dio e pensa al fine », — che bona opera
Et el tuo bel tenpo — non perderai. [farai,

— Deux plats en faïence d'Urbino, attribués à Xante di Rovigo, n°s 87 et 91 de la suite des sujets tirés des Guerres puniques. (Bruxelles, n°s 108 et 110, p. 522-3.)

Annibal ravageant les campagnes de Fiesole pour forcer les Romains à livrer bataille :

Annibal guasta i campi Fiesolani
Per incitare a battaglia i Romani.

Annibal préparant au lac de Trasimène la défaite du présomptueux Flaminius :

Annibal passa al lago per via stretta
E nel insidia il van Flaminio aspetta.

Le catalogue de Bruxelles (n° 112, p. 523) indique le nombre de cent vingt plats comme celui de la suite des Guerres Puniques. Il faudrait trop de livres pour essayer de la constituer. Le livret des faïences du Louvre par M. Darcel, qui les attribue à l'atelier de Fontana, permet d'en indiquer

deux autres, non des plats, mais une assiette (diam. 0,235) et une coupe. Celle-ci (p. 218) porte le numéro 95 et à ces deux vers en quatre lignes :

Anibal asalto Flaminio, intrato
In suo mal ponto (pour *punto*) in via al lago al lato.

La coupe (p. 217-8, n° 215) porte le n° 96, avec, cette fois en deux lignes, sur l'original, les deux vers :

Annibal, co (*con*) i Roman, di frodi pieno,
Pense la gran giornata al Tragimeno.

Dans la suite, que le catalogue de Bruxelles dit composée de cent vingt plats, il y a donc autre chose, et, toutes les fois qu'on trouvera sur n'importe quelle forme, plat, assiette, buire, aiguière, flacon, gourde, salière, rafraîchissoir, bassin, un sujet se rapportant aux luttes de Carthage et de Rome, qui sera d'Urbino, aura un numéro d'ordre et un distique de deux vers italiens de douze pieds, il appartiendra à la suite et au service des guerres puniques.

Ce qui m'en ferait exclure le plat d'Urbino attribué à la fabrique de Guido Merlino (Musée Campana, n° 531; livret des faïences du Louvre, n° 356), c'est que l'inscription n'a pas de numéro et est en prose :

Come indibile Spagnolo, — colo (*con lo*) aiuto de Anibal, — vise (vinse) Z (e) supero Publilio (l. *Publio*) Scipione. — Tito Livio, Deca(de) terza. 1537.

Sur un des arbres du fond des armoiries, d'azur vairé d'argent.

— M. de Mély, trouvant sur un plat d'Urbino, des collections Rotschild (*Céramique italienne*, p. 162 et 165-6), le chiffre romain XXVII, a supposé que ce pouvait être une date et se rapporter à l'année 1527, comme M. Jacquemart (*Histoire de la céramique*, p. 346) avait pensé que le nombre 68, sous un vase signé Brandi, correspondait à 1568. Avec l'exemple de la suite d'Annibal, on pourrait supposer que XXVII et 68 sont le numéro de la pièce dans un service complet.

Une assiette du Louvre (diamètre 0.290, n° 366) qui représente Psyché assise dans son palais à une table solitaire, d'après la composition de la suite, non pas de Raphaël, mais du flamand Michel Coxcie — après l'octave italienne, incorrectement copiée sur l'estampe, a, de même, un numéro 81 et la date de 1541. La date 1541 sans numéro est sur une coupe avec l'enlèvement de Psyché (n° 367), et sur une assiette (n° 368) avec les métamorphoses de Pélée et de Tersia, (Tirésias, pendant qu'il était en femme ?) : « De Peleo e Tersia mutato in vari forme » ; elles sont non seulement d'Urbino mais de la même main. Ils semblent donc appartenir au service, mais, la suite gravée de Psyché étant loin de comporter 81 numéros, il faut en conclure que le service devait être consacré à l'histoire des Dieux et à la mythologie et aussi qu'un même service pouvait avoir des pièces avec ou sans numéro. On pourrait objecter que le numéro pourrait aussi être un numéro d'ordre de fabrication, mais dans aucun cas il n'y faut chercher une date; la juxtaposition de 81 et de 1541 sur l'assiette du Louvre montre qu'il y a ensemble un numéro et une date d'année, qui s'ajoutent sans se confondre.

A ce propos, il y aurait peut-être lieu, d'après les livrets des collections céramiques quand ils sont bien faits, ce qui est rare, de former une liste méthodique des sujets et des armoiries, comme on en a fait des marques et des dates. Cela permettrait de rapprocher les unes des autres des pièces, de formes et d'usages différents, qui ont pu appartenir à un même ensemble de suites des Mois, des Saisons, des Planètes, des Métamorphoses, de l'Histoire sainte, etc. Les *cuppe amatorie*, décorées d'un buste de femme avec un nom italien, sont pour le plus

grand nombre des ouvrages de fabrique faits et vendus isolément; mais les Penthésilée, les Polyxène, les Cassandre, les Didon, les Camille, pourraient bien aussi venir d'un service, de l'histoire de Thésée, de celle de Troie ou de celle d'Énée.

Inscriptions allemandes, flamandes, hollandaises.

AVEC la mesure syllabique et la rime, il était simple de voir ce qui est en vers. Quant à la traduction, c'est autre chose, et je ne saurais trop remercier M. Helbig d'avoir bien voulu se donner la peine d'ajouter sur l'épreuve, ses traductions et ses remarques ; elles montreront que la chose n'était pas facile.

L'inscription d'une des cloches de l'église de Mutzig, en Alsace, — faites en 1349 par André de Colmar, et fondues en 1851 (Schneegans, *Bulletin du Comité*, I, 554, et l'abbé Texier, *Dict. d'orfévrerie chrétienne*, col. 118), — était en deux vers :

Gont ar in ze messe
Das Got wer niemer firgesse.
Amen. Ave, Maria.

Entrez ici à la messe — Pour que Dieu ne vous oublie jamais.

« Je pense que l'abbé Texier a mal traduit ce texte, il signifie :

Allez tous à la messe
Afin de ne jamais oublier Dieu.

« En note Texier dit à propos de *wer* pour *uwer* ». « En allemand moderne *euer* ». Le mot *wer* est là au lieu de *wir*, nous, en allemand moderne »: « Afin que nous n'oubliions jamais Dieu ».

— Boîte ronde et plate en argent gravé ; XVIIe siècle (Bruxelles, n° 602). Sur l'une des faces, les Noces de Cana :

Als gy o here hebt gedaen
In Galilea tot Canan
Wilt o heer oock by uns syn
En van uns water maken wyn.

Ce que vous avez fait, Seigneur,
En Galilée, à Cana,
Daignez, ô Seigneur, le renouveler pour nous,
Et pour nous aussi changer l'eau en vin.

— Grande cruche en grès allemand (Liége, Céramique, n° 271). Médaillons des personnages du Jugement de Paris :

Al is die weerelt vertubeert
En el of den tidt murmureert
Didel begeste brenght den last
De moet willich hert hem fodert
Om een blaes vol wins is dona [*donaert* ou *donast ?*].
Hoewell den mensche her om folgert
En na een hant wol sonnen tast
De waerheit blif in trouwe was.

J'avoue ne pas trouver le sens de ces huit vers. — Je ne crois pas à l'exactitude de la transcription, que je n'ai pas les moyens de contrôler.

— Cruche en grès (Bruxelles, n° 1971), avec une monture en argent doré. Sur le bord du pied les quatre vers :

Gegraven ben ick op vijt de versoncken gracht
Van 't slot der Welser heer'n de leste van 't geslacht
Doode slants tyran wilde Holland vrijheid geven;
Moest in een ton gerold up spyckers laten 't leven.

(J'ai été déterré des fossés du château de Velsen. Le dernier seigneur de la race tua le tyran du pays, et voulut donner la liberté à la Hollande. Il périt roulé dans un tonneau rempli de clous.)

« Gérard de Velsen tua de vingt-deux « coups d'épée, en 1296, Florent V, comte « de Hollande qui avait forcé sa femme. « C'est à Leyden que périt Gérard dans « un tonneau plein de clous, qu'on roula « par toute la ville. Le côté extérieur du « couvercle représente son attentat, le côté « intérieur son supplice. La monture du « couvercle est ornée d'un tonneau en « argent, qui fait allusion à la mort du libé- « rateur. »

— Buire en grès allemand (Liége, Céramique, n° 162 ; Bruxelles ; n° 1913). Le Pélican, les armes d'Espagne et celles de Bourgogne.

Got allein die ehr
Und geine menschen mehr
Anno 1600.

(A Dieu seul donnez la gloire et pas à l'homme) (1).

— Buires en grès allemand (Liége, Céramique).

— Danse de paysans (nº 143 et 177) :

Geret du mus dap[e]r blasen
So dan[s]sen dei buren als weren sei rasen
Fri uf spricht bastor
Ich verdans di kap mit en kor. 1583.

Ces quatre vers, en mauvais allemand, doivent se traduire de la manière suivante :

Gérard, il faut vaillamment donner du cor ;
Cela fait danser les paysans comme des enragés.
Or sus, dit le pasteur,
Moi-même, pour danser, je vendrais l'aumusse et le [bonnet.

D'autres pots avec le même sujet offrent la même inscription avec des variantes. Ainsi le nº 217 :

Gerhet du mus daper blasen
So dansen di buren als weren si rasen
Frs (nº 720 : Fis) uf spricht (nº 720 : sprich) bastor
Ich verdans di (nº 720 de) kap.

Le nº 720 est daté de 1591. Le nº 157, daté de 1597, donne à la fin des deux derniers vers *bastur* et *di kap mi kor.*

Le nº 221 est un moule avec la même inscription.

Gérard, soufflez librement (donnez du cor) ;
Ils sont tous ici ; nous voulons danser.

Les deux derniers vers patois sont inintelligibles ; M. Schmitz, vicaire à Raeren, et qui a fait une étude approfondie des grès de cette localité et des inscriptions qui s'y trouvent, n'a pu donner une traduction des deux derniers vers de cette inscription.

— Buire et sa matrice. Danse de paysans (Liége, Céramique, nºs 206 et 212) :

Geret blaes nv vry sv zynt [al hei wir willen darsen]
Um lerre brvich vnnd haren kranssen.

Le nº 236 est le débris d'une autre matrice, où se retrouve la même inscription.

1. I Tim. I, 17. — Jud., v, 25.

— Pot en grès allemand (Liége, Céramique, 121 et 290), avec la devise des potiers de Raeren :

Drenckt fri einen groeten tuege onbevrest
Soe mach men sen dat ghi an de kan seit ghewest.
1585.

J'ai des doutes sur l'exactitude de ce texte, que je ne puis vérifier. Les deux vers toutefois doivent se traduire ainsi :

Buvez librement une bonne gorgée ;
On verra du moins que vous vous êtes approché de [cette canette.

— Canette en faïence de Bruxelles (Bruxelles, nº 2008). Attributs de la Corporation des Brasseurs, avec l'inscription :

Dat men dese kanne vult,
Als men de Brauw(er)s crult.

J'ai également des doutes sur l'exactitude de cette inscription. Son sens me paraît être celui-ci :

C'est pour remplir cette canette
Que le brasseur brasse la bière.

— Sur un grès brun allemand du XVIIe siècle (Musée de Cluny, nº 4028), la légende qui signifie « En buvant dans ce pot — Pensez à Dieu » est un distique rimé, à la façon des vers de mirliton :

Aus diesen pot sal man dreincken,
Und dar bei Gottes gedeincken.

Il faut boire dans ce pot,
Tout en se souvenant de Dieu.

De même sur le petit vase, daté de 1623 (nº 4034), où l'on voit, sur le côté antérieur de la panse, une femme offrant un verre à un cavalier armé d'une lance pour la course de bague :

In deisen renck sol ich stecken,
Al sude ic mein lange de brecken.

Je passerai dans cet anneau
Dussé-je y briser ma lance.

— Broc en faïence de Delft ; décor japonais (Bruxelles, nº 2342). Au centre des armoiries, avec l'inscription :

Des wappens en de naam
Daar van die staan
Geschreven op de kan.

Les armoiries et le nom se trouvent écrits sur cette canette.

Un ami m'envoie de Londres un exemplaire de la soixante-quatorzième édition, récemment parue, du livret des tableaux de la National Gallery, qui continue à être au nombre des bons livrets de Musées. Comme vers non signalés, il n'y a que deux remarques à faire.

— Le tableau de Carpaccio (Catalogue de 1889, *Foreign Schools*, n° 750, p. 81) représente le doge Giovanni Mocenigo agenouillé devant la Vierge, assise sur un trône et portant l'Enfant Jésus, pour lui demander sa protection à propos de la peste de 1478. L'inscription est un distique élégiaque:

Urbem, Rem Venetam serva Venetumque Senatum,
Et mihi, si mereor, Virgo superna, fave.

L'inscription pour le dernier mot donne *Ave ;* la correction *fave*, proposée par une note de l'article comme probable, est absolument certaine.

— Le n° 1145, p. 253 du même catalogue, est un petit tableau d'Andrea Mantegna, peint à la détrempe, en camaieu blanc, figurant un relief sur un fond feint de marbre de couleurs ; il représente, en avant d'un paysage, Dalila coupant les cheveux de Samson endormi. Sur le tronc d'un arbre, la fantaisie de l'artiste, fécond en inscriptions, a écrit l'hexamètre suivant :

Fœmina Diaboli tribus assibus est mala pejor.

« La mauvaise femme est pire que les trois sous du Diable. » Cela revient à dire que la mauvaise femme ne vaut pas plus trois sous que les quatre fers d'un chien. Je n'y contredis pas, mais y a-t-il une légende de trois sous du Diable ? Je n'en sais rien pour ma part ; *Docti autem intelligent*, comme dit l'Écriture.

Anatole de Montaiglon.

Etudes d'anaglyptique sacrée.

Troisième et dernier article. (Voy. p. 16, 1re livraison, 1890.)

VIe et VIIe PANNEAUX.

Faune apocalyptique.

CES deux panneaux sont absolument séparés sur le chevet absidal de l'église de Saint-Paul; nous essayons de les raccorder ici (figure 13). Il n'y a qu'à les voir ensemble pour comprendre tout ce que leur contiguïté a de strictement obligatoire et de normal.

Fig. 13. — Faune apocalyptique de Dax.

Nous devons, avant tout, dire un mot du personnage (A) qu'on voit à gauche; il est debout et tient une espèce de voile ou linceul de ses deux mains.

Cette apparence de voile a donné le change, et a fait croire, à première vue, à la personnification de sainte Véronique, nous n'admettons pas cette attribution ; elle est erronée.

Dans tous les cas, hormis le voile, rien n'en insinue même la simple vraisemblance. Les cheveux, la tête nue, le nu du cou, les traits, l'attitude accusent une pose et des lignes masculines. Ce personnage n'est ni accompagné ni suivi d'aucune indication qui concorde avec sainte Véronique et la cloisonne régulièrement dans le cadre d'un thème d'interprétation rationnel.

Nous ne lui voyons ni nimbe ni aucun autre insigne, attribut de sainteté. La Vierge de la *Sainte-Face* était cependant depuis longtemps dans le calendrier ecclésiastique. « Les lingères de Paris l'ont, de « tout temps, revendiquée pour leur pa- « tronne (1). »

Nous y verrions plutôt un des amis du Sauveur apportant au tombeau les linceul et suaire de fin lin qu'ils étaient allés acheter à Jérusalem pour ensevelir le divin Maître.

Cette velléité d'interprétation est gratuite ; nous n'y insistons nullement.

Il y a sans doute là quelque lacune, un panneau absent peut-être qui, remis en possession de son rang dans les lignes d'ensemble, couperait court à nos conceptions hésitées et inconsistantes.

Après cette figure isolée arrive, sur la même ligne, mais non dans le même cadre, un animal, ou plutôt un tronçon d'animal. C'est un quadrupède, on ne lui voit cependant que deux pattes ; il est évidemment à raccorder avec une autre partie d'animal dont il paraît être la première moitié ; le tout représenterait un monstre à deux têtes.

Il n'y a donc là qu'un fragment à raccorder au panneau suivant (f. 13, 13) que nous allons interpréter.

1. *Caractéristiques des Saints*, t. II, par le Père Cahier.

C'est l'une des pages les plus curieuses et les mieux réussies que nous connaissions de la faune apocalyptique du moyen âge. C'est fort ingénieux de composition, vigoureux de ciseau et de modelé, d'une franche et docte allure, et on ne peut plus curieux de configuration fantaisiste.

Nous ouvrons le livre de l'Apocalypse, au 9me chapitre :

Et l'on vit, dit saint Jean, *des sauterelles semblables à des chevaux préparés pour le combat. Leur visage était comme des visages d'hommes.....*

Ces chevaux avaient des cuirasses de fer et le bruit de leurs ailes était comme un bruit de chariots à plusieurs chevaux qui courent au combat.

Leurs queues étaient semblables à des scorpions, et armées d'aiguillons.

La puissance de ces chevaux est dans leur bouche et dans leurs queues, parce que leurs queues sont semblables à des serpents ayant des têtes dont elles blessent (1).

Et les têtes des chevaux étaient comme des têtes de lions ; et il sortait de leur bouche du feu, de la fumée et du soufre (2).

Un autre prodige parut dans le ciel, un dragon roux qui avait deux têtes.....

Le bas-relief que nos lecteurs ont sous les yeux est une traduction littérale de ce thème d'iconographie apocalyptique ; analysons-en les détails, le texte en main.

Ce sont d'abord trois quadrupèdes prêts au combat, brillamment harnachés « de cui- « rasses à mailles de fer, le visage se rap- « prochant des visages d'hommes, l'un d'eux « pourvu de fortes ailes ».

Ils ont l'allure « des chevaux et la tête « comme des têtes de lions » ; et l'on voit « jaillir de leur bouche du feu, de la fumée « et du soufre ».

1. Ch. IX, v. 9, 10, 11 etc.
2. Ch. XII, 17.

Leurs queues ressemblent à « des scor- « pions armés d'aiguillons » qui sortent très accentués d'acuité et de longueur.

Leur tête révèle une grande énergie. On sent « que leur puissance est dans leur « bouche, comme aussi dans leurs queues », attendu que ces queues, conformément au texte sacré, « sont semblables à des serpents « ayant des têtes dont elles blessent ».

A droite, est un quadrupède à trois chefs ; il en affronte un autre, un émule de guerre, non moins opulemment caparaçonné.

Tous deux ont la queue à tête caudale ; chez l'un, celui de droite, la tête est d'un dragon ailé, allongeant un dard formidable ; chez l'autre, d'un scorpion dont le souffle est de flamme.

L'un étale, dans une gueule béante, deux effroyables rangées de dents. L'autre affecte un air de penseur intrigué et soucieux. Ils sont évidemment en pourparlers ; le statuaire n'a rien formulé qui nous permette d'interpréter ce qu'ils se disent. A moins que ce ne soit très perfide, ce ne paraît rien être de bien méchant. Ils se donnent la patte, les griffes croisées au-dessus d'une variété de fleur de lis ; ils ont l'air de convenir ensemble d'une entente cordiale, mais non pas, à coup sûr, au profit du juste dont ils ne voient fleurir, entre eux deux, le symbole que pour s'animer contre lui d'une fureur mortelle.

Aux pieds du monstre à trois chefs, serpente une couleuvre à deux têtes dont une tête caudale, autrement dit *l'amphisbène* (1), qui marche indifféremment en avant ou en arrière.

Nous ne nous arrêterons pas aux divers sens figurés que les bestiaires antiques attribuent à cet informe produit zoologique ; mais il nous paraît d'une saine exégèse d'y

1. Du mot grec αμφιβαίνω qui marche dans les deux sens.

voir, entre autres significations, celle de l'homme lui-même qui sent « souvent deux hommes en soi » : c'est *l'esprit qui conspire contre la chair et la chair contre l'esprit* (1), les deux voulant être la tête dans le même homme. Ce sens est d'autant plus intentionnel dans l'esprit des artistes du moyen âge que, le plus souvent, ces deux têtes ne sont pas pour faire face à un ennemi commun, mais pour s'en prendre l'une à l'autre (2), et se blesser mutuellement à mort. L'idée de ce suicide moral se retrouve fréquemment dans les bas-reliefs des chapiteaux, tympans et frises de nos basiliques. Nous en mettons sous les yeux de nos lecteurs (fig. 14) un

Fig. 14. — Amphisbène de Perpignan.

spécimen fort curieux dont l'ectype nous vient de la vieille église de Saint-Jean à Perpignan.

Très à gauche, est un tronçon d'animal, ou plutôt sa franche moitié (figure 13 B) disjointe et à distance de l'autre moitié, (figure 13 A), à laquelle, on le voit par la juxtaposition des deux photographies, elle se raccorde avec une irréprochable justesse. Du reste, il n'existe aucune solution de continuité dans le cadre lui-même ; le tout devait donc se développer dans le même tableau.

La disjonction de ces deux parties, sur les murs de Saint-Paul, est on ne peut plus outrageuse de l'unité des lignes et de la vérité du motif ; cette gauche anomalie est, du moins, une preuve manifeste que les documents que nous étudions ne sont qu'une importation d'un édifice antérieur à l'église actuelle où leur adaptation a été une chose toute fortuite et fort peu étudiée.

Cet animal fantastique a deux têtes ; on voit à ses pieds deux têtes de serpent, deux serpents peut-être, à moins qu'ici encore nous ne soyons en présence d'un *amphisbène*. C'est ce que l'état fruste des bas-reliefs ne nous permet pas de vérifier et d'affirmer à coup sûr. La raison symbologique de cette page apocalyptique, son rôle pratique ressortent de la Cène qui est l'action dominante et centrale de l'ensemble de la composition.

La Cène se renouvelle à l'autel ; le fidèle y reçoit le pain des forts. Sa faiblesse en a faim ; il lui faut cette substance divine pour braver Satan et tous les démons marchant sous ses ordres. Le Pain du ciel est la suprême visée des fureurs de l'enfer.

Jésus lutte trois fois corps à corps avec Satan avant de s'asseoir au banquet « où les anges le servent ». Au sortir du cénacle où il institue le pain des anges, Jésus tombe aux mains des hommes de mal qui ont juré sa mort et dont lui-même a dit : *Ils me tueront* (1).

C'est avant et après la Cène, cette solennelle première communion de l'Église, que « le fort armé » rôde sans cesse autour de la table divine, « le crible à la main », s'acharnant à la poursuite des apôtres, alors que, hôte infidèle, Judas « portant à la bouche le pain de Dieu avait déjà livré à Jésus et à Satan une même entrée dans son cœur » (2).

Au sortir de la sainte synaxe, le convive loyal est sûr de lui-même contre Satan, *ce*

1. Aux Galates, IV, 17.
2. Voir les *Curiosités mystérieuses du R. P. Cahier*, p. 199, 200. M. Violet-le-Duc *Verbo Chapiteau.*

1. Marc.
2. Jean, XIII, 27.

traître aux mille formes dont Jésus a déjoué avec un art souverain les savantes embûches (1).

C'est à ce traître aux « mille formes fantastiques » que l'ornemaniste des panneaux de Dax fait allusion sous la figure de ces scorpions, serpents, dragons, quadrupèdes farouches qu'il a placés après la Cène eucharistique. Le portail de Saint-Gilles (Gard), cette haute magnificence de l'iconographie chrétienne, révèle la même idée. A droite, à gauche, au-dessus, au-dessous de la table du cénacle où les apôtres communièrent de la main de leur maître, on voit avec épouvante, les Vices affamés, sous l'apparence d'animaux terribles ou immondes, se cramponner le long des linteaux, acharnés, haletants, avides de la proie qu'ils convoitent.

Aussi, aux convives de la table sainte qui sont pris de peur, l'Église insufflet-elle cette post-communion suppliante : *Seigneur, défendez-nous de la fureur de nos ennemis* (2), ou encore ce cri véhément adressé à l'hostie divine : *l'ennemi s'est levé ; il est sur nos pas ; rendez-nous forts ; assurez-nous votre alliance* (3).

VIIIme PANNEAU.

Les trois fauves.

AU premier aspect, nous avons cru voir dans ce groupe toute une famille de cerfs ; le cerf, la biche, le faon, « courent « ensemble aux fontaines d'eaux vives (4) ».

Sur la photographie, (fig. 15) on croirait apercevoir une sorte d'appendice rameux ; ce détail ajoutait à l'illusion. Nous nous plaisions à y voir une des armes parlantes les plus usitées de l'armorial eucharistique. Toutefois, ces fauves n'ayant point de sabots, mais des griffes ; leur tête présentant le caractère de la race féline, bien que l'Apocalypse abonde en anomalies d'un fantaisisme non moins anormal, nous n'insistons pas sur cette velléité d'interprétation, d'ailleurs très hasardée si elle n'est insoutenable.

Fig. 15

Nous ne pouvons voir dans ces animaux qu'une adaptation complémentaire plus ou moins homogène de composition et de ciseau, aux animaux apocalyptiques dont nous venons de parler.

Faut-il y découvrir « la volupté, l'am- « bition sous les figures de la panthère « lascive, du lion altier, ou

> Ed una Lupa, che di tutte brame
> Sembiava carca nella sua magrezza
> E molte genti fe' già viver grame (1) :

Si ce n'est, ici, l'aspect de la louve dantesque, c'en est manifestement *la sua magrezza.*

Quoi qu'il en soit, nous sommes en présence de bêtes redoutables qui nous repoussent.

> la dove il sol tace.

« Elles ne sont pas originaires de ce bas- « monde qu'elles ravagent. Filles de l'enfer, « l'envie leur en ouvrit les portes (2). » Leur puissance se limite à leur force brutale, frêle brin de paille qui ne saurait *tenir toutefois contre la colère de l'Agneau* (3). *L'Agneau eucharistique les vaincra* (4).

1. Multiformis proditoris.
Ars ut artem falleret. *(Hym. du Vendredi Saint.)*
2. Et nos ab hostium furore defende.
Post-comm. du Ve dim. après la Pent.
3. O salutaris hostia.. ... *hymne.*
4. Cantique des cantiques.

1. *Inferno.* I. 7. 9. 17.
2. Dante. *Inferno.* Ozanam, partie 2. ch. 12.
3. « Ab ira Agni. » Apoc., VI, 16.
4. « Agnus vincet illos. » Apoc., XVII, 14.

IXme PANNEAU.

Personnage à cheval.

LE personnage est un homme de guerre, un roi, un prince ; (fig. 16) une couronne ceint sa tête. Le monstre qu'il monte est un lion idéalisé à la manière de ceux que nous avons décrits. Ce sont autant de coursiers belliqueux à la solde de l'enfer. Celui-ci est à la tête de la caravane satanique, selon les données vraisemblablement intentionnelles de l'imagier.

Fig. 16.

C'est quelque preux félon ; il monte un coursier de Satan qui le mène au galop sur un champ de bataille, où son triomphe personnel n'est rien moins que certain, car la bête retourne contre lui une gueule menaçante, tandis que, par derrière, elle le menace avec la tête de serpent de sa queue et le pique au dos de son dard. Il serait long ét superflu de produire ici les documents de l'époque médiévale qui éclairent cette exégèse artistique et lui donnent raison.

Xme PANNEAU.

Tombeau.

CE panneau a la silhouette d'une basilique. Serait-ce la Jérusalem céleste ? On y retrouve « les portes princières, *portas* « *principes*, les divers étages sacrés, *man-* « *siones multæ* », quelque chose des magnificences architecturales que les ornemanistes chrétiens ont, sous la dictée du Voyant de Pathmos, si fréquemment attribuées au paradis. Cette interprétation est peu soutenable ; nous en saisissons à peine la plausibilité.

L'édifice est terrestre ; le soleil et la lune, taillés aux écoinçons supérieurs des cadres, percent de très haut un groupe ondoyant de nuées. Deux anges viennent s'abattre, ailes déployées, *remigio alarum*, sur la toiture et montrent du doigt l'intérieur de l'édifice vers lequel ils attirent l'attention publique. Ils ressemblent d'aspect aux anges du saint sépulcre (figure 17) : — Geste, ailes,

Fig. 17.

draperies, modelé, tout accuse le même dessinateur et la même main.

Enfin un étage supérieur couronne le milieu de l'édifice ; il est percé d'une baie, dans l'embrasure de laquelle apparaît un personnage à mi-corps.

Ce n'est point Jésus-Christ ; une auréole, un nimbe, un attribut traditionnel quelconque nous défendrait de toute méprise et accuserait franchement la majesté divine.

Il n'y a là évidemment qu'un saint personnage ; l'édicule qui sert d'*ostensorium* à sa personne sacrée et que les anges signalent à la vénération des fidèles est simplement son tombeau ou son reliquaire.

Ce parti n'est pas sans exemple. Nous rappelons, entre autres cas similaires, le tombeau de sainte Lucie. C'est une construction (1) avec portes, fenêtres ; la bienheureuse martyre se montre à mi-corps, entre deux fenêtres, sous le pignon du monument. Peut-être est-il permis de voir dans notre édicule sépulcral, avec « monstrance » du saint, un dérivé de l'antique *fenestella confessionis* (2), si fréquemment usitée dans les premiers siècles et continuée particulièrement en France selon le témoignage de Grégoire de Tours (3).

Tel est notre essai d'exégèse artistique sur les panneaux de l'église de Saint-Paul de Dax.

Quant à leur date, on ne saurait en désigner de fixe et de sûre. Ils ne nous paraissent pas être tous de la même époque, ni, à coup sûr, de la même main. On les croirait empruntés à des compositions diverses inintelligemment raccordées dans le réemploi qu'on en a fait ; ces hétérogénéités ajoutent à l'incertitude. « M. de Lasteyrie croit pou« voir attribuer l'ensemble de l'œuvre au « Xe siècle (4). » C'est, en effet, ce qu'insinueraient quelques indications très lisibles empruntées à plusieurs documents semblables et dont notre collection nous rend la synopsie familière. Néanmoins, nous nous permettons d'émettre un doute : si l'œuvre était du Xme siècle, il nous semble que les encensoirs seraient sans couvercle et conséquemment non sphériques comme on les voit à la main des anges (fig. 10). Ce détail n'est peut-être pas à négliger dans la question d'attribution chronologique qui nous occupe.

D'ailleurs, une étude d'assimilation nous permet de comparer la Cène de Dax et celle de Champagne (Ardèche), que nous possédons. Or, il y a, selon nous, un apparent accord de date entre les bas-reliefs de Champagne et un document du Musée de Cluny, pourvu d'un extrait de naissance authentique daté de 1060. — En somme, le thème iconographique des panneaux de l'église de Saint-Paul de Dax présente un très haut intérêt.

Aux quelques pages qu'ils viennent de lire, nos lecteurs peuvent pressentir ce que les études d'anaglyptique sacrée que nous préparons pourront emprunter de criteriums lumineux, d'informations décisives aux trois cents ectypes, que nous avons recueillis et classifiés, de siècle en siècle, depuis le deuxième siècle jusqu'au douzième inclusivement.

Ces œuvres sont une école où l'Antique et le Moderne apprennent à se donner les mains sans se les lier. C'est au souffle de la liberté que le feu sacré du génie s'y allume.

Immuable dans ses principes, le beau est inépuisablement varié dans ses formes ; sa plus chaude vitalité, c'est le progrès. Le passé appelle un avenir qui le rajeunisse ; l'édifice de sa gloire est fait de pierres d'attente.

Nous dirons volontiers de l'art ce que le Dante a chanté de la noblesse du sang :

1. *Caractéristiques des Saints.*
2. *Bulletin de M. de Rossi.* An 1875, page 164.
3. *De gloria confess.*, ch. 37.
4. *Bulletin monumental 1888*, p. 477.

« La noblesse est comme un manteau que « les ciseaux du temps auraient bientôt « raccourci si chaque génération n'y ajoutait « quelque chose [1]. »

Le rôle d'un jeune siècle est donc d'ajouter au manteau d'un passé vénérable, mais avec un enthousiasme réglé, une hardiesse avisée et circonspecte ; car, « pour y « accommoder une étoffe d'une chaîne trop « rude, on fera que tout le manteau se « déchire et que la pièce ajoutée demeure « un inutile et informe lambeau [1]. »

Un siècle isolé des siècles, ses pères, sans racine dans le passé, ne fera jamais souche dans l'avenir ; de lui-même, il s'exile dans la région des renommées à jamais endormies sous les obscurs horizons « où se tait « le soleil [2] » de la gloire.

Ch. Didelot,
Curé de la cathédrale de Valence (Drôme).

1. Ben se tu manto che tosto raccorse
Si che n'ou s'oppose di die en die
Lo tempo va d'intorno con la force.
(*Paradiso*, XVI, 3.)

1. Matth. IX, 16 ; Marc., XI, 21.
2. Dante, *Inferno*.

Le tableau de dévotion de la collection de Piolant, à Poitiers. 2me et dernier article. (V. p. 39, 1re livr. 1890.)

III.

PRIS dans son ensemble, ce diptyque accuse le style du XIVe siècle avancé, de la seconde moitié probablement.

J'y relève plusieurs caractéristiques : sa forme en diptyque, qui se rencontre ailleurs pour la conservation et exposition des saintes reliques (1), leur disposition symétrique en bordure, tout en réservant le champ pour une autre forme de la dévotion, qui est l'*image;* le revêtement du fond d'une feuille de métal, en marque d'honneur, comme à Rome au Sauveur du Saint des saints et à la Madone de Saint-Luc, à Sainte-Marie-Majeure; les miniatures placées sous verre (1), là où autrefois on mettait de pré-

1. Voir sur les reliquaires en tableau, simple ou double, *tabula : Rev. de l'Art chrét.*, t. XXI, p. 396-400 ; Lalore, *Trésor de Clairvaux*, p. 26-27 ; *Bull. arch. du com. hist.*, t. IV, p. 321.

Un tableau semblable se trouvait au palais apostolique en 1295, sous Boniface VIII, comme il résulte des nos 720 et 721 de son inventaire : « Item, unam iconam cum duabus tabulis,in una quarum est crucifixus et in alia imago Virginis cum Filio. Item, unam aliam iconam minorem predicta cum similibus figuris. »

« Item, duas tabulas argenti deauratas, ubi sunt ymagines Domini nostri JESU CHRISTI et beate Marie argenti deaurate, in duabus tabulis fusti affixe, in quibus sunt quamplurime reliquie ; quod reliquiarium dominus cardinalis Penestrensis dicto collegio dedit. — Item duas tabulas fusteas parvas, intra munitas argenti, cum quibusdam ac pluribus reliquiis diversorum sanctorum et sanctarum Dei, quam dicto collegio dederat dominus Bernardus de Arnaudo, presbyter condam. — Item, alias duas parvas tabulas fustis, in quibus est in medio ymago sancti Johannis Baptiste devoti cum pluribus. — Item duas tabulas fusti, magnas, cum pluribus reliquiis, cum ymaginibus beate Marie ab una parte et ab alia parte beati Gabrielis conceptionem Domini nuntiantis, quas dedit dicto collegio dominus Andreas de Manso, condam decanus dicti collegii. — Item, unam tabulam fusti, cum ymagine beate Marie ibi depicta, circumquaque munitam auro et argento, quam dedit supradictus dominus Prenestensis ». (*Inv. de la collég. de Montpezat*, 1436, nos 14, 15, 16, 17, 18.)

M. Bourbon ajoute en note au n° 15 : « Elles sont encore aujourd'hui conservées dans la sacristie de l'église de Montpezat. Les reliques, fort nombreuses, sont réparties dans de petits compartiments avec des étiquettes en parchemin, indiquant le nom du saint. Le dessus de ces tablettes est formé par des lames de corne transparente » ; et au n° 17 : « L'église de Montpezat conserve encore deux tablettes de bois, remplies de reliques répondant à cette description, sauf l'existence des images de la Vierge et de l'ange Gabriël ».

L'inventaire de la Sainte Chapelle de Chambéry, en 1497, donne à la fois le nom et la forme : « Ung oratoire, à mode de heures, couvert de vellours noir, garny d'un costé d'argent doré à feuilliages » (n° 894). Oratoire répond parfaitement à *chapelle*, employé au XVIe siècle : « Item, au grand galtas,... une chapelle de boys, en laquelle y a crucifix. » (*Inv. du château de Craon*, 1554.)

1. Citons, pour ce procédé, des textes et des monuments.

« Item, unum urceum de opere venetico ad filum, cum diversis imaginibus sub cristallis. — Item unum urceum de argento deauratum, cum manico et coperculo et quibusdam rotis relevatis in quibus sunt figure sub cristallo. — Item, unam iconam de opere venetico cum historia Passionis sub cristallo et amatistis, turchiscis et granatis. » (*Inv. du Trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII*, en 1295, nos 91, 103, 715.) M. Molinier, page 19, traduit *sub cristallo*, par « verres peints ou dorés, ce que l'on appelle des *verres aiglomisés* ». Il y a évidemment erreur, car le verre doré est qualifié différemment au n° 722 : « Item, unam aliam iconam de opere veneticorum, de una tabula in qua est figura majestatis in medio et plures perle, alie figure in vitro ad aurum. »

« A Jehan le Braalier, pour la façon et appareil d'un faudestueil d'argent et de cristal, garny de pierreries, fait et livré en ce terme aud. Sr (le roi), duquel faudestueil led. orfèvre fist faire la charpenterie et y mist et assist plusieurs cristaux, pièces d'enlumineures de plusieurs devises, perles et autres pièces de pierreries... — Pour 212 pièces d'enlumineure mis dessoubz les cristaux dud. faudestueil, dont il y en a 40 armoiées des armes de France, 56 à prophètes tenant rolleaux, 112 à demis ymages et demiz bestes, et est le champ d'or et 4 grans hystoires des jugemens Salemon et servent aux moieux dud. faudestueil et furent fait par la main de Guillaume Chastaigne, 120 esc. — It. pour 12 cristaux pour led. faudestueil, dont il y avoit 5 creux pour les bastons, 6 plaz et un ront plat pour le moyeu et furent faiz par la main de Pierre Cloet, pour ce 95 esc. » (*Compte royal* de 1353).

A l'exposition rétrospective de Tulle, en 1887, a figuré la châsse de l'église d'Orliac (Corrèze), dont le revers est orné de disques d'étoffe ou de parchemin, enluminés grossière-

férence des émaux ; enfin, l'emploi des perles fines pour rehausser les contours des nimbes principalement, ainsi qu'on l'observe sur un des reliquaires de l'abbaye de Charroux (Vienne).

Il y a donc pour les détails des similitudes avec des objets connus. L'analogie n'est pas moins évidente pour l'ensemble et je puis citer deux notables spécimens de ce genre de tableaux, qui ne passe pas pour commun.

M. le Dr Scheins, que j'avais consulté à propos du tableau de Marienbourg, que l'on croyait à tort un autel portatif, m'a répondu, avec sa compétence habituelle en matière archéologique : « La description en a été publiée en 1847 dans la revue intitulée : *Neue Preussische Provinzial Blatter*, t. IV, p. 30-41. Ce n'est ni une pierre montée en orfévrerie, ni un coffre porté sur des pieds, mais simplement une *tabula reliquiarum*. Elle s'ouvre en deux parties, comme un livre. L'intérieur est rempli de reliques, l'extérieur est décoré d'images gravées. Une des planches donne une des deux faces externes, où l'on voit la sainte Vierge avec l'Enfant et devant elle un grand-maître et sainte Catherine ou sainte Barbe. On y lit une inscription allemande, qui se traduit : *Après la naissance de Dieu mil trois cent quatre-vingt huit, le frère Thile Dagister de Lorich, grand-maître à Elbing, fit faire cette table en l'honneur de Notre-Dame et des Saints dont les reliques sont dedans.*

Le second tableau est au musée de Berne, parmi les dépouilles de Charles le Téméraire. M. Beaune en a fait l'objet d'une dissertation dans les *Mémoires de la Commission des antiquités de la Côte d'or*, t. VIII, p. 280-292, et y a ajouté une phototypie (1). « Ce diptyque se compose, ainsi que son nom l'indique, de deux tablettes ou feuillets de bois se repliant sur quatre charnières, et d'une dimension à peu près égale à celle d'un grand volume in-quarto déployé. Le bois est recouvert d'une feuille d'argent sur laquelle s'applique une seconde feuille d'or, divisée par des listels filigranés en compartiments réguliers, revêtus de miniatures. Le centre du vantail gauche est occupé par un camée ou camaïeu, d'un jaspe sombre. » Le sujet est l'Ascension, complété par la miniature qui est au-dessous, où la Vierge et les apôtres regardent le Christ enlevé dans les cieux par quatre anges ; au-dessus, saint

ment de dessins géométriques, que recouvre un verre plat. Sur la châsse de Lafage (Corrèze), sous le verre sont des croix ou rosaces en cuir rouge, appliquées sur une toile verte. Ces deux objets ne sont pas antérieurs au XIIe siècle.

Le *Glossaire archéologique* dit, au mot *enluminure :* « Les orfèvres s'en firent aussi une ressource en enchâssant dans leurs pièces de très petites compositions, peintes sur vélin et recouvertes d'un cristal ou d'une feuille de talc. Un des reliquaires de l'abbaye de Charroux et une croix filigranée du XIIIe siècle, cataloguée n° 102 dans l'ancienne collection Soltykoff, offrent des exemples de cette ingénieuse disposition. »

« Nous voulons noter (dans la collection Soltykoff) un monument d'une rareté insigne, qui était destiné à recevoir le calice lorsque le sacrifice de la messe n'était point célébré dans un lieu consacré : c'est l'autel portatif, décrit une première fois par M. Jules Labarte ; décrit une seconde fois et figuré par M. E. Viollet-le-Duc, dans son *Dictionnaire du mobilier*. Il est formé d'une plaque de marbre lumachelle, incrusté dans une bordure de cuivre, dans laquelle sont serties des feuilles de cristal de roche, recouvrant des peintures sur vélin. » (*Gazette des Beaux-Arts*, t. IX, p. 222.)

Qu'il en ait été en Italie comme en France, nous l'apprenons des deux objets subsistants dans les trésors de Bari et de Pise. J'ai décrit dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1884, p. 34, l'ostensoir donné par Charles II d'Anjou, roi des Deux-Siciles, à la collégiale de Saint-Nicolas : « Le pied imite une rose, ... sur la surface plane courent d'élégants filigranes qui enserrent des médaillons peints sur parchemin. » Je corroborais aussitôt ce fait de quelques exemples qu'il est superflu de répéter ici, mais auxquels je vais ajouter le reliquaire « conservé à Saint-Nicolas de Pise », et dont parle M. Rohault de Fleury dans ses *Lettres sur la Toscane en 1400*, t. II, p. 213 : c'est « un morceau de la vraie croix de Notre-Seigneur, enchâssé dans une croix de cristal de roche, où de précieuses miniatures joignent le prix du travail à la beauté de la matière ».

1. Voir également une phototypie, avec description, dans *Zeitschrift fur Christliche Kunst*, 1888, pl. VI.

Thomas met sa main dans la plaie du côté du Sauveur ressuscité ; à droite, la Pentecôte ; à gauche, la mort de Marie ; aux quatre angles, les symboles des évangélistes; en bordure, des saints à mi-corps ou debout. Sur l'autre feuille, la Crucifixion, camée byzantin, a pour entourage immédiat l'Annonciation, la Nativité, l'Adoration des Mages, la Flagellation, la Déposition de la croix, la Mise au sépulcre, la Visite des trois Maries et la Descente aux limbes ; même bordure de saints. J'ai abrégé toute cette partie; d'ailleurs, je ne suis pas d'accord, pour l'interprétation des scènes avec l'auteur, qui continue ainsi : « Les compartiments sont séparés par des frettés ou listels d'or se coupant à angles droits, chargés de délicats enroulements de filigrane et de filets granulés, qui ont été soudés sur le plat de ces bordures.... Plus de deux cents perles, rubis balais, turquoises, émeraudes, saphirs, grenats cabochons, dont quelques-uns manquent malheureusement aujourd'hui, sont sertis au milieu de ces légers ornements, que relèvent des gouttelettes d'émail et d'or aux extrémités et sur les flancs..... L'opulence des pierreries, les riches détails de l'ornementation, la délicatesse des filets, le caractère et l'attitude des personnages dénotent un art exercé, quoique peut-être moins original qu'au temps de saint Louis, et ne permettent guère de faire remonter le travail au-delà du XIVe siècle, à l'exception des deux camées du centre, qui sont évidemment byzantins..... Au premier aspect, on prendrait volontiers ces miniatures pour des émaux translucides..... Ce qui contribue à l'illusion, malgré cet anachronisme évident, c'est la présence d'un semis de gouttelettes ou de perles, simulées sans doute à l'aide du repoussé [1] et qui sont jetées sur les fonds en forme de croix. On s'étonne d'ailleurs qu'une plaque métallique ait pu servir de matière subjective à une peinture à l'eau, à des couleurs délayées avec de la gomme et appliquées sur une mince couche de colle, faite, selon l'usage du temps, avec des rognures de parchemin bouilli..... Le procédé dont l'artiste a fait usage pour fixer ces miniatures, appliquées sur deux feuilles d'or et d'argent superposées, est le procédé ordinaire ; c'est la gouache dont se servaient les enlumineurs de manuscrits. Malgré des empâtements indispensables, malgré les rehauts de blanc qui relèvent les carnations et les lumières, malgré les bruns légers des ombres, ces miniatures ont un éclat, une transparence qu'on s'étonne de rencontrer dans un travail aussi ancien, d'une exécution aussi délicate et d'une conservation aussi fragile. Il est vrai que certaines parties ont souffert et laissent apparaître le champ d'or dont la peinture s'est détachée.....

« Tout porte à croire qu'il (ce tableau) est l'œuvre d'un orfèvre du XIVe, ou, par impossible, du commencement du XVe siècle, sans qu'on puisse dépasser comme limite extrême l'année 1420. »

La concordance avec le tableau de la collection de Piolant s'établit donc, pour les deux tableaux de Marienbourg et de

1. « Le travail du repoussé consiste à prendre une feuille d'or sans défauts, à lui donner préalablement, à l'aide du marteau, de la boulerotte, du gros ciselet et même en s'aidant de la tenaille, la forme générale du sujet qu'on veut reproduire. Cette préparation se fait à l'envers du métal, c'est-à-dire que les outils produisent sur la feuille d'or, en la frappant et poussant par-dessous, les reliefs généraux qui devront apparaître par-dessus. Lorsqu'elle est achevée, l'ouvrier retourne la pièce et, se servant de ses ciselets, trace et modèle les détails de son sujet, en tirant parti de toutes les bosses, qu'il a su préparer habilement, selon leur destination.

« Aujourd'hui les ciseleurs, après qu'ils ont fait la première préparation, remplissent le creux de leur pièce d'un ciment composé à cet effet. Ce ciment, qui conserve toujours une certaine plasticité, leur fait une sorte de coussin qui atténue la violence et la sécheresse du coup de ciselet et leur permet d'unir dans leur travail la douceur et l'énergie du modelé. » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVII, p. 254.)

Berne, sur la forme en diptyque ; avec le premier, comme reliquaire ; avec le second, comme enluminure. De part et d'autre, le but est le même, offrir à la vénération les saintes reliques et les saintes images.

IV.

Le nom de ce tableau fut, au moyen âge, indifféremment *tableau d'or*, *tableau cloant*, *oratoire*, *chapelle*, ou simplement *tableau*.

Je renvoie pour la première expression au *Glossaire* de M. de Laborde, au mot *tableau d'or* et *d'argent*, me contentant d'ajouter ici un texte de l'*Inventaire du trésor du duc de Bourgogne Philippe le Bon*, en 1420, que M. Beaune croit précisément se rapporter au tableau de Berne, mais tel n'est pas mon avis : « Un très beau et bon tableau d'or, ouvrant à deux feuillez en manière d'un livre, esmaillé d'un costé par dedans l'un des feuillez de l'istoire de la Passion N. S. et de l'autre costé est l'istoire de l'Assumption N. D., cizelé de haulte esleveure, bordé environ de plusieurs coronnes ; desqueulx tableaux les ferments cloans sont garniz chacun de XII perles et ung balai au milieu, pesant iceux tableaulx VII m., VII o., XV e. »

M. de Laborde définit le « *tableau cloant*, ployant et ouvrant ; tableaux composés de deux, trois et jusqu'à cinq pièces, liées par des charnières et se repliant sur elles-mêmes ». Ses exemples vont de 1399 à 1467. Je n'en retiens qu'un seul, à cause de l'analogie, emprunté à l'*Inventaire de Charles VI* (1399) : « Uns tableaux de fust, de deux pièces, où sont pains une pitié et Nostre Dame. »

L'*Inventaire du thrésor de Saint-Denys*, Paris, 1673, me fournit, pages 3 et 12, ces deux documents : « L'oratoire du mesme roy Philippe Auguste, qui est un grand reliquaire dont la face antérieure est d'or, couverte d'une infinité de pierreries, le reste est d'argent doré. On y compte jusqu'à trente-quatre sortes de reliques : il y a de la vraye croix, une épine de la couronne de Notre-Seigneur, de l'éponge avec laquelle on lui présenta du fiel, de sa robe, une petite phiole remplie du sang et de l'eau qui coulèrent de son côté, de la mirrhe que les Mages lui offrirent en Bethléem, des os de saint Jean-Baptiste, de saint Jacques, de saint Matthieu, de saint Thomas, de saint Médard, de saint Ambroise, de saint Cloud, prestre, etc.

« L'oratoire de Charlemagne tout d'or, les saphirs, émeraudes, aigues-marines, les perles orientales y abondent et sont d'une grosseur extraordinaire. Dans la partie inférieure de cet oratoire, on voit à travers le crystal trois bras de trois martyrs, saint Georges, saint Théodore et saint Apollinaire. »

L'*Inventaire du château de Thouars*, en 1453, porte : « A son chevet, ung oratoire et bénitier » et celui du château de Turin, en 1498, au n° 1329 : « Item, plus troys petis oratoires rouges [1]. »

Dans l'*Inventaire de Winchester*, en 1171,

1. X. Barbier de Montault, *Œuv. complèt.*, t. I, p. 72, pour les divers sens du mot *oratoire*. J'ajouterai ici que le rocher avec croix ressemble aux croix de carrefour du Limousin. « En 1511, je trouve un *quer cro hath*, c'est-à-dire un « rocher marqué d'une croix. » Quelquefois c'étaient de ces pierres, appelées aujourd'hui mégalithiques, qui avaient été l'objet de la vénération populaire et sur lesquelles on bâtit plus tard des oratoires dédiés à des saints. Tel était sans doute le *quer* qui existait en 1392 sur le chemin qui menait de Puigcerda à Ur : *Campum prope et supra oratorium sive lo quer de Uro.* » (*Bull. hist. du Com. des trav. hist.*, 1888, p. 37.)

M. Vidal interprète mal le mot *oratorium :* il ne s'agit pas d'une chapelle *bâtie* sur un monument mégalithique, mais de la transformation de ce monument ou *rocher* (pierre, roche), car tel est le sens du mot *quer*, en *oratoire*, par la simple superposition d'une croix, comme il s'est pratiqué en maint endroit.

comme à Montpezat, en 1436, l'expression *due tabule* indique bien le tableau en livre : « Due tabule pretiose, intus auro et lapidibus pretiosis operte, inter quos est unus lapis magni pretii, in quo JESUS CHRISTUS cuidam diadema imponit et beata Maria sceptrum tradit » (n° 14). La revue anglaise, *The Downside review*, qui publie ce document, t. III, p. 42, met en note : « What are these *tabule?* The *pax?* » Non, ce ne sont pas des *paix*, mais des tableaux de dévotion, donnés par l'évêque Henri de Blois à son église.

Je remarque que les *tabule* sont inscrites entre l'*altare aureum* (n° 13), un « philaterium aureum cum reliquiis » (n° 15) et « duo candelabra aurea » (n° 16). Il n'est donc pas impossible que ce diptyque ait formé *retable* à l'autel, au moins pendant la messe. L'*Inventaire de Charles-Quint*, en 1536, a son équivalent : « Ung petit tableau d'or, en forme de table d'autel, fermans à deux ouvrans, au milieu duquel est, en esmaillure de basse taille, le crucifiement. »

L'affectation à un rit liturgique dut être accidentelle ou secondaire. J'adhère sans réserve à l'opinion émise par M. Beaune : « Les tableaux cloants étaient destinés à l'intérieur des appartements ou à être transportés dans les voyages. Leurs vantaux ne s'ouvraient qu'au moment de la prière et en protégeaient jusque-là les délicates ciselures » (p. 281). Si on tenait à les qualifier par une épithète latine, je désignerais ce genre de tableaux : *tabula cameralis* et *tabula itineraria*.

L'inventaire d'un bourgeois de Tournai, en 1527, publié par M. Soil, va nous renseigner sur la destination de ce tableau, qui, ne pouvant s'accrocher au mur, faute d'anneau, devait en conséquence se poser sur un meuble. Il y a à cet égard des articles très explicites, que l'éditeur résume ainsi : « Sur le dressoir se trouve généralement, comme c'est ici le cas, un tableau religieux ou une statue, deux chandeliers d'autel et très souvent aussi, deux vases garnis de touffes de plumes en forme d'aigrette ou de houppe, remplaçant les bouquets de fleurs qui garnissent les autels de nos jours. Ce sont ces vases que les inventaires désignent sous le nom peu intelligible de *pots à houppeaulx.* »

« Deux tableaux poincts, deux candelers d'autel et deux chandelles de chire, deux pos d'estaing servant à mettre houppeaulx et ung doublier, prisé le tout ensemble LX sous ».

Ainsi, c'est un véritable autel, garni d'une nappe, de deux chandeliers et de pots de fleurs, placés là en l'honneur de la sainte image. Les « deux tableaux poincts » sont un véritable diptyque : quand la famille vient prier devant, on allume les cierges. Le tableau de M. de Piolant a encore, par endroits, des gouttelettes de cire.

Les inventaires cités pag. 28-29, mentionnent encore des tableaux simples ou doubles et des statues : « Ung tablel de Notre-Dame, encassé en ung voire » (1503), « deux tableaux pointcs » (1506), « une Notre-Dame d'albâtre » (1514), « ung Saint-Georges taillé en bois » (1545), « un tableau d'ostel et ung autre tableau poinct » (1507). *Tableau d'ostel* ou *table d'autel* (1506) dénote clairement la destination du « dreschoir » (1).

1. « Item, deux reliquaires faictz à mode de tableau, tous plains de reliques et au derrier de tous deux, sainct Mauris et au-devant de l'ung une croix et au mylieu une Notre-Dame tenant son filz, esmaillé d'azur et deux anges ès deux coustés ; ès quatre quarrés, à l'ung Notre Seigneur et sainct Jehan Baptiste et à l'autre sainct Christophle, à l'autre Notre Dame *in presepe* et à l'autre certains personnaiges et, en l'autre reliquaire, au mylieu Notre Seigneur et sainct Jehan Baptiste, en l'ung des carrés Notre Dame tenant son Filz, la résurrection ; en l'autre, l'Anunciacion et en l'autre, ung ange et Notre Dame ; tout fait d'argent doré ». (*Inv. de Chambéry*, 1497, n° 967.)

« Item, ungs autres petiz tableaulx de parchemin paints, c'est assavoir d'un crucifix et de plusieurs ymages ». (*Invent. de Charles V*, 1380, n° 2218.)

Ceci suffit pour écarter définitivement une attribution que rien ne pourrait justifier. En effet, si le tableau de M. de Piolant était un *autel portatif* (1), il lui manquerait une condition essentielle, qui est la *pierre sacrée*, indispensable pour le Saint-Sacrifice et constatée partout jusqu'ici sur les autels de ce genre, qui ont constamment la forme d'une boîte plutôt que d'un livre ; puis à quoi serviraient ces miniatures qu'on ne verrait jamais, puisque le prêtre n'aurait pu célébrer que le livre fermé ?

J'en conclus que nous avons un véritable *tableau cloant*, que Rome n'aurait pas dû laisser échapper et qui avait sa place marquée au Musée chrétien du Vatican, où rien de semblable n'existe.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. « Derrière ce reliquaire, on en voit un autre en forme de livre, qui servoit autrefois d'autel portatif, dans lequel il y a un morceau du bois de la vraie croix. Il est couvert de lames d'argent. Aux quatre coins et sur les côtés sont représentés des cavaliers et d'autres figures très anciennes. » (Dusevel, *Histoire abrégée du trésor de l'abbaye royale de Saint-Pierre de Corbie*, page 71.)

Est-il bien certain que *ce reliquaire en forme de livre* ait été *autrefois un autel portatif?* Là encore pas de pierre sacrée. Le rédacteur de l'inventaire a pu parfaitement se tromper sur la destination première, et ce texte isolé ne suffit pas pour bouleverser les idées reçues en pareille matière.

Dessins du XIe siècle et Peintures du XIIIe siècle.

LES trois plus anciens privilèges royaux concédés à l'abbaye de Saint-Martin des Champs à Paris, ont été encadrés dans une petite chronique latine en vers léonins, œuvre d'un moine inconnu, versificateur maladroit, et dont l'imagination était aussi pauvre que la langue.

Ce poème a été publié pour la première fois en 1606 dans le recueil intitulé *Martiniana* (1). Il a été réimprimé par Dom Martin Marrier en 1636 dans l'Histoire de Saint-Martin des Champs (2).

Sa composition est antérieure à la mort de Philippe I, comme le prouvent les deux vers suivants (1) :

« Filius Henrici faciens ita vult benedici
Et prece Martini portum vitare Lucrini » ;

et même à 1079, car en cette année-là Philippe I soumit le monastère de Saint-Martin à l'abbaye de Cluny; or notre auteur ne fait aucune allusion à cet événement considérable qui réduisait l'abbaye parisienne à l'état de simple prieuré.

Des trois privilèges insérés dans la chronique versifiée, le plus récent est de 1067 ; c'est donc entre 1067 et 1079 qu'elle fut rédigée.

Si cette œuvre n'a par elle-même qu'un intérêt médiocre, nous n'en saurions dire autant des deux manuscrits illustrés qui nous en ont conservé le texte. Signalés depuis longtemps, décrits à plusieurs reprises, ils peuvent encore donner lieu à une étude comparative. Je me serais toutefois abstenu d'en parler si je n'avais trouvé dans la *Revue de l'Art chrétien* une hospitalité généreuse qui me permet de reproduire plus exactement qu'on ne l'a fait jusqu'ici deux images tirées de ces manuscrits, et dont le rapprochement me paraît avoir pour l'histoire de la miniature une importance particulière.

Des deux manuscrits qui nous intéressent, l'un est conservé à Londres, l'autre à Paris.

Le premier porte au Musée Britannique le n° 11662 des manuscrits additionnels (2).

1. Voici le titre de cet ouvrage : *Martiniana, id est literæ, tituli, cartæ, privilegia et documenta tam fundationis, dotationis et confirmationis, per Henricum I, Philippum I, Ludovicum 6, 7, 12 et Franciscum I*... Paris, 1606, in-8°. La plupart des bibliographes attribuent ce recueil à Dom Martin Marrier, mais sans preuves ; il est vrai que Dom Germain Cheval qui a publié au XVIIe siècle : *La vie du révérend et vénérable Père Dom Martin Marrier*, cite le *Martiniana* parmi ses œuvres littéraires ; il en parle comme d'un livre connu de tous ; ce qui me fait penser qu'il avait en vue non pas le *Martiniana* proprement dit, mais le livre de Dom Marrier intitulé: *Monasterii regalis S. Martini de Campis Paris..... historia*, et qu'on a désigné au XVIIe siècle sous le nom de *Grande Martiniane* par opposition au petit recueil de 1606 appelé *Petite Martiniane*. Ainsi l'auteur du manuscrit conservé à Paris aux Archives Nationales sous la cote LL 1373, et qui écrivait à la fin du XVIIe siècle, rappelle au fol. 12 que la « grande charte » de Louis VII a été imprimée en la Petite Martiniane, page 20 et en la Grande Martiniane, page 26. Or c'est bien au fol. 20 du *Martiniana* et à la page 26 de l'histoire de Dom Marrier qu'on trouve la grande charte. Les seules raisons qui rendent vraisemblable l'attribution du *Martiniana* à Dom Marrier, c'est que lors de son apparition ce religieux était à Saint-Martin des Champs, et peut-être le seul qui s'intéressât aux recherches historiques ; en second lieu, que l'histoire publiée par Dom Marrier en 1636 n'est que le développement du *Martiniana*.

2. *Monasterii regalis S. Martini de Campis Paris. ordinis Cluniacensis Historia libris sex partita per domnum Martinum Marrier ejusdem monasterii monachum professum*..... Paris, 1636, in-4°. — Il y a une autre édition de 1637.

1. D. Marrier, p. 15.

2. Voyez sur ce manuscrit : *Catalogue analytique des archives de M. le baron de Joursanvault*, (Paris, Techener, 1838, in-8°), t. I, p. 180, n° 1035 ; Marchegay, *Cartulaires français en Angleterre*, dans *Bibliothèque de l'école des Chartes*, 4e série, t. I, p. 122.

Il comprend cinq feuillets anciens de parchemin, hauts de 250 millimètres, larges de 165 millimètres, auxquels on a ajouté deux autres feuillets de parchemin, l'un en tête, l'autre à la fin du volume; et encore un cahier de papier contenant une transcription moderne du texte. Ce manuscrit est incomplet d'un feuillet comme on le verra plus loin. Il est orné de dessins au trait. L'écriture et le style des dessins indiquent la fin du XIe siècle. Ce volume a fait partie de la collection Joursanvault d'où il est passé le 16 novembre 1839 au Musée Britannique (1).

L'autre manuscrit (2) est resté depuis une date inconnue jusqu'à l'année 1878 à la bibliothèque de Copenhague sous le n° 252 du fonds royal. Une notice de M. Chr. Bruun ayant attiré l'attention de M. Léopold Delisle sur ce manuscrit, le savant administrateur de la Bibliothèque Nationale forma le projet de le rendre à son pays d'origine. Il y réussit, et le 24 juillet 1878, un échange fut conclu entre la bibliothèque de Copenhague et celle de Paris, en vertu duquel cette dernière entra en possession du précieux volume. Il y est inscrit sous le n° 1359 des nouvelles acquisitions latines.

Il comprend huit feuillets de parchemin mesurant 310 millimètres de hauteur sur 228 millimètres de largeur. Il est orné de peintures.

Le document le plus récent qu'il contienne est une bulle du 23 mai 1245.

1. On lit sur le recto du premier feuillet : « Purchased of Techener, Paris 16 nov. 1839, from the Archives de Joursanvault Lat. 1035 ».

2. Bruun (Chr.) : *De illuminerede Haandskrifter i det Store Kongelige Bibliothek*, dans : *Aarsberetninger og Meddelelser fra det store Kongelige Bibliothek*, 3e volume (1878, in-8°) p. 90; Delisle (L.) *Manuscrit à peintures relatif à la fondation de Saint-Martin des Champs conservé à la bibliothèque de Copenhague*, dans *Bulletin de la Société de l'histoire de Paris*, t. V, (1878), p. 36; du même, *Mélanges de paléographie et de bibliographie* (Paris, 1880, in-8°), p. 478.

Son exécution est très peu postérieure à cette date, car, au jugement de M. Delisle, les caractères de l'écriture accusent le milieu du XIIIe siècle. Je ne parle pas des notes marginales relatives à la fondation et à la constitution de l'église collégiale d'Ennezat ajoutées au XVe siècle, et dont une partie a été effacée. L'auteur de ces notes doit être Durand Chauderon, chanoine de l'église d'Ennezat, à qui le manuscrit a appartenu au XVe siècle comme en témoigne l'ex-libris suivant, inscrit au verso du dernier feuillet : « *Illa fundacio est michi Durando Chauderoni presbytero canonico et semiprebendato ecclesie collegiate Sanctorum Victoris et Corone Ennaziati; et qui invenerit et non reddiderit salvus esse non poterit.* »

Cette note a été barrée, et on lui a substitué la suivante qui ne paraît pas très postérieure : « *Iste liber est Sancti Martini ; si quis invenerit reddat ; aliter anathema fiet.* »

Un morceau de parchemin, reste de l'ancienne couverture, collé sur le premier feuillet actuel, porte la mention suivante écrite vers l'an 1500 : « Double de troys chartres de la fundation de Sainct Martin des champs dont les originaulx sont à Cluny. Coctées en l'inventaire des religieux du dict Sainct Martin A. B. C. » Ce volume était enfermé avec les autres titres du prieuré non transportés à Cluny dans un coffre fermant à trois clefs et déposé au Trésor ; car il doit être identifié avec le cahier de huit feuillets de parchemin décrit au fol. 178 du *Martiniana* (1).

Venons maintenant à la comparaison des deux manuscrits :

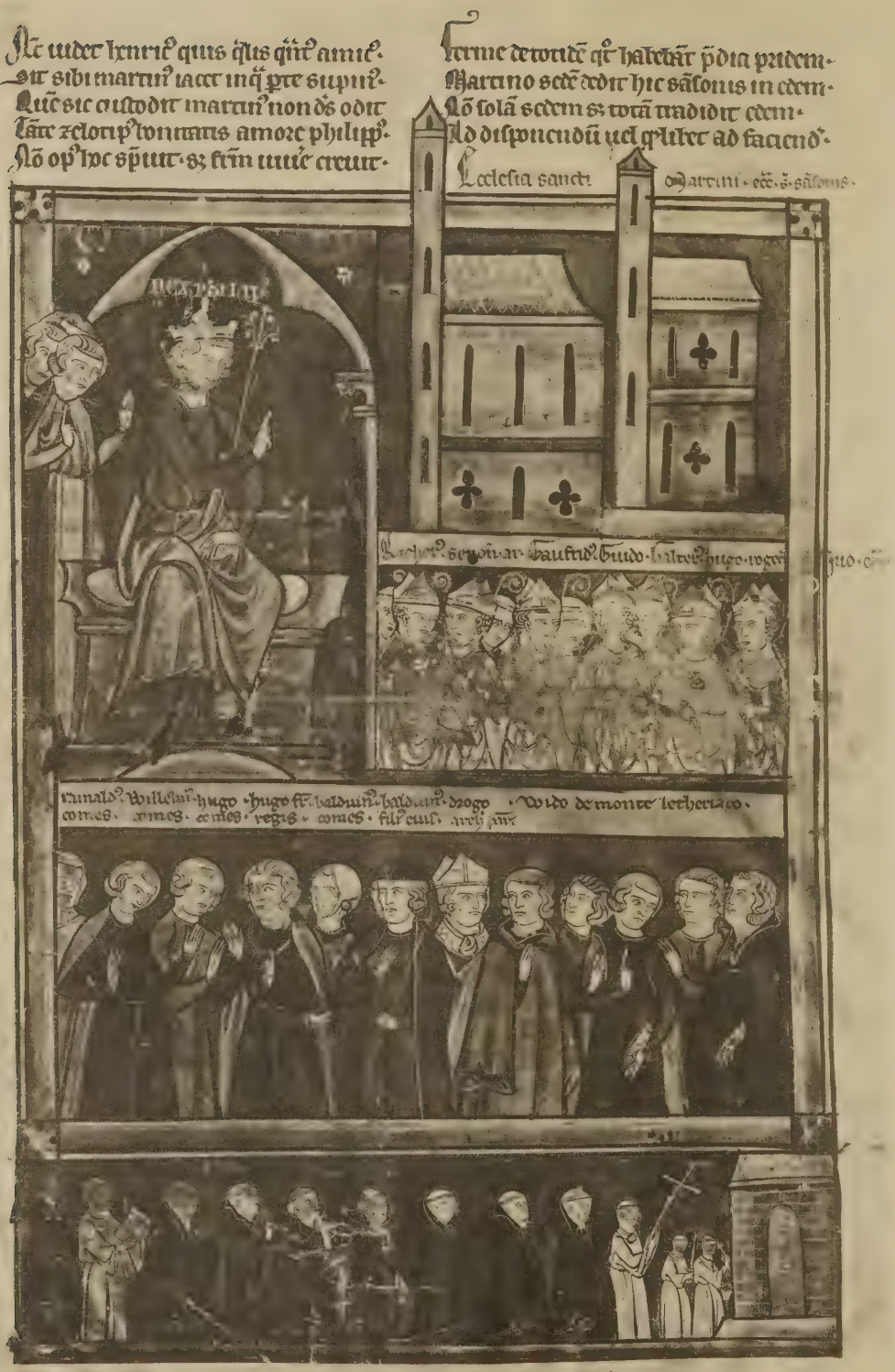
1. L'auteur du *Martiniana* ne parle ni du poème, ni des peintures, mais les chartes qu'il indique comme transcrites dans le « cayer de parchemin » sont les mêmes que nous retrouvons dans le manuscrit de la Bibliothèque Nationale.

MANUSCRIT DU Musée Britannique (XIe siècle).	MANUSCRIT DE LA Bibliothèque Nationale (XIIIe siècle)		
PAGE 1. (fol. 2 actuel.)	PAGE 1. (fol. 1 actuel.)	PAGE 5.	PAGE 5.
Dessin au trait : le roi Henri I indique du doigt l'église de Saint-Martin.	Peinture : le roi Henri I indique du doigt l'église de Saint-Martin placée entre lui et saint Martin sous une arcade.	*Amodo Martinus non exul nec peregrinus.*	*Et tamen est aliquid quod ei vivendo reliquit.*
Texte : *Rex pius Henrichus, Martini dulcis amicus.*	Texte : *Rex pius Henrichus, Martini dulcis amicus.*	. . . . .	. . . . .
. . . . .	. . . . .	*Ut duce Martino lætetur in ordine quino. Amen.*	*Ut duce Martino letetur in ordine quino. Amen.*
Non nimis elatum sed pondus ad omne paratum.	*Non nimis elatum sed pondus ad omne paratum.*	Dessin au trait : le roi Henri I étendu mort sur son lit.	Peinture : le roi Henri I étendu mort sur son lit.
Autre dessin au trait : le roi Henri I remet aux chanoines de Saint-Martin la charte de fondation de leur monastère.	Autre peinture : le roi Henri I remet aux chanoines de Saint-Martin la charte de fondation de leur monastère.	*Carnis in hac werra sic fit caro splendida terra.*	*Carnis in hac werra sic fit caro splendida terra.*
PAGE 2.	PAGE 2 (1).	. . . . .	. . . . .
Sic Angelardus non ad bona singula tardus.	*Sic Ingelardus non ad bona singula tardus.*	*Ac si non esset rex horum sed magus esset.*	*Martinus remanet regis scelus ut prece sanet.*
. . . . .	. . . . .	PAGE 6.	PAGE 6.
Ut scriptura sequens probat hoc in codice presens.	*Ut scriptura sequens probat hoc in codice presens.*	*Martinus remanet regis scelus ut prece sanet.*	*Nunc videt Henricus quis, qualis, quantus amicus.*
Suit le texte de la charte de Henri I (1060) portant fondation de l'église de Saint-Martin. Les derniers mots de la page sont : *Seculi curis vacantes valeant.*	Suit le texte de la charte de Henri I (1060) portant fondation de l'église de Saint-Martin.	. . . . .	. . . . .
		Ad disponendum vel quod libet ad faciendum.	*Ad disponendum vel quod libet ad faciendum.*
		Dessin au trait : le roi Philippe I au milieu de sa cour remet aux chanoines de Saint-Martin le diplôme par lequel il leur donne l'abbaye de Saint-Samson d'Orléans.	Peinture : le roi Philippe I au milieu de sa cour donne l'église de Saint-Samson d'Orléans aux chanoines de Saint-Martin.
PAGE 3. Manque.	PAGE 3. Continuation du texte de la charte de Henri I.	PAGE 7.	PAGE 7.
		Martinus nomen felix suscepit ad omen.	*Martinus nomen felix suscepit ad omen.*
PAGE 4. Manque.	PAGE 4. Fin de la charte précédente.	. . . . .	. . . . .
	Peinture : six tours représentant les villas données par le roi Henri I au nouveau monastère.	*Testibus his quorum sunt nomina vox ut eorum.*	*Testibus hiis quorum sunt nomina vox ut eorum.*
	Texte : *Amodo Martinus non exul nec peregrinus.*	Texte du diplôme de 1067 par lequel Philippe I donne aux chanoines de Saint-Martin l'abbaye de Saint-Samson d'Orléans.	Texte du diplôme de 1067 par lequel Philippe I donne aux chanoines de Saint-Martin l'abbaye de Saint-Samson d'Orléans.
	. . . . .	PAGE 8. Suite et fin du texte de la charte.	PAGE 8. Fin de la charte de 1067.
	Non potuit totum Martino solvere votum.		*Tale per exemplum redit ad juga debita templum.*
			. . . . .
			Existunt isti testes in nomine Christi.
			Suivent les *signa.*
		PAGE 9. Souscriptions de la charte précédente.	PAGE 9. Fin des *signa* de cette charte.
			Puis : *Filius Henrici faciens ita vult benedici.*

1. Le texte du manuscrit de Paris à partir du fol. 1 v° est sur deux colonnes.

PHILIPPE I ET SA COUR.

(Dessin exécuté entre 1067 et 1079.)



P. Kühlen, M. Gladbach.

Philippe I et sa Cour.

(Peinture d'environ 1250.)

	. . . . .
	. . . . .
	Dat firmatque datum sic duret ut inviolatum.
	Charte de Philippe I de 1065.
	Cetera non tanti sunt hec tria munera quanti.
	. . . . .
	. . . . .
	Hoc capiendo feras, hic pisces hic et aceras.
PAGE 10. Fin des souscriptions.	PAGE 10.
Texte du diplôme de 1065 par lequel Philippe I donne à Saint-Martin des Champs les églises de Neuville et Yenville en Beauce.	*Nunc quia non tanti sunt parvula, maxima quanti. Munera, grande tamen faciunt in magna juvamen.*
PAGE 11. Souscriptions du diplôme précédent.	
Cetera non tanti sunt hec tria munera quanti.	
. . . . .	
. . . . .	
Munera grande tamen faciunt in magna juvamen.	
Ici s'arrête le texte du manuscrit.	Le texte du manuscrit continue.
La partie inférieure de la page 11 est blanche; de même que le verso.	On trouve de la page 10 à la page 15 la transcription des chartes suivantes :

1° Diplôme de Philippe I, daté de Fleury sur Loire en 1079, par lequel ce roi soumet le monastère de Saint-Martin des Champs à l'abbaye de Cluny; il est intitulé : *Karta de fundatione ecclesie Sancti Martini.*

2° Diplôme de Louis VII, donné à Paris en 1137, intitulé : *Magna Karta ecclesie Sancti Martini.*

3° Bulle d'Innocent IV pour l'ordre de Cluny, donnée à Lyon le 23 mai 1245, intitulée : *Privilegium magnum in quo omnes articuli fere omnium privillegiorum nostrorum continentur.* Cette rubrique paraît avoir été ajoutée au XVe siècle.

La parenté des deux manuscrits est évidente. On peut déterminer les liens qui les unissent. M. Robert de Lasteyrie [1] a fait une observation qui prouve que pour la partie commune aux deux manuscrits, le manuscrit de Paris est une copie de celui de Londres. En effet dans le manuscrit de Londres, les souscriptions du diplôme de 1067 sont rangées sur deux colonnes [1], le *signum* royal en tête, mais à droite de la page, de telle façon qu'il semble former la première ligne de la deuxième colonne. Le copiste du manuscrit de Paris s'y est trompé ; il a transcrit [2] les mots *Signum regis Phylipi* entre *Haymo decanus S. Crucis Aurelianensis*, dernière souscription de la première colonne, et *Sanzo sacrista Aurel.*, première souscription de la deuxième colonne dans le manuscrit de Londres.

Si le manuscrit de la Bibliothèque Nationale a été copié sur celui du Musée Britannique, il est vraisemblable que ce dernier, dont l'écriture accuse la fin du XIe siècle, a été exécuté sous les yeux mêmes de l'auteur de la chronique rimée dont la composition doit se placer, nous croyons l'avoir démontré, entre les années 1067 et 1079.

C'est ce qui donne un prix tout particulier aux dessins du manuscrit de Londres puisqu'ils représentent des scènes historiques auxquelles l'artiste avait assisté, des personnages qu'il avait connus. Les peintures du second manuscrit n'ont pas le même intérêt puisqu'elles sont postérieures; ce ne sont pas non plus des chefs-d'œuvre; mais, à un autre point de vue, leur comparaison avec les dessins du manuscrit de Londres a bien quelque importance pour l'histoire de l'art. Elle montre comment un miniaturiste du XIIIe siècle pouvait copier et interpréter une œuvre de deux siècles antérieure. C'est ce qui nous a décidé à mettre en regard sur les planches V et VI un dessin du manuscrit de Londres et la peinture correspondante du manuscrit de Paris.

Le dessin de Londres avait été donné dans le catalogue des archives Joursanvault, et, d'après ce catalogue, dans l'*Histoire de France* de Bordier et Charton (t. I, p. 241),

1. *Cartulaire de Paris*, t. I, p. 127, note 1.

1. Page cotée 7 du manuscrit de Londres.
2. Fol. 4 v° du manuscrit de Paris.

mais d'une façon peu satisfaisante. Quant aux peintures du manuscrit de Paris, il faut remonter jusqu'au XVIIe siècle pour en trouver des reproductions ; Dom Marrier les a fait graver par Jaspar Isaac dans l'*Histoire du monastère de Saint-Martin-des-Champs;* mais comme c'étaient là des images dont la barbarie eût déplu à des lecteurs du XVIIe siècle, généralement peu curieux d'archéologie, il laissa l'artiste jeter sur leur rusticité un peu des grâces modernes [1]. Ainsi reproduites, ces peintures n'ont plus aucun caractère ; elles sont d'un archaïsme grotesque.

Je vais donner une description sommaire des images qui ornent nos deux manuscrits. Je rappelle que celles du manuscrit de Londres sont des dessins au trait ; celles du manuscrit de Paris sont des peintures, mais presque entièrement à teintes plates ; le trait est en noir. Les couleurs, comme l'a remarqué le savant Bruun, sont le bleu foncé, le rouge, le brun, le gris, le noir, un peu de vert et un peu d'or; le bleu et le rouge dominent.

1. (Londres, fol. 2). En haut de la page, une église au-dessus de laquelle on lit : *Æcclesia Beati Martini;* à droite, le roi Henri assis sur un siège pliant, montrant l'église ; au-dessus de la tête du roi *Rex Henrichus.*

1. (Paris, fol. 1). En haut de la page et au milieu, une église à deux clochers, au-dessus de laquelle l'inscription : *Ecclesia Sancti Martini* en lettres blanches se détachant sur le fond rouge brique. A gauche du lecteur, le roi Henri assis sur un siège pliant avec l'inscription *Rex Henricus.* Il est vêtu d'une robe rouge pâle serrée à la taille et d'un manteau bleu couvrant le côté gauche du corps. A droite, saint Martin, mitré, crossé, bénissant, debout sous une arcade à côté de laquelle est écrit le nom *Martinus;* la tunique de dessous est blanche, la dalmatique est rouge brique, la chasuble bleue, la mitre blanche [1].

2. (Londres, fol. 2, au bas de la page). Le roi Henri, assis sur un siège pliant, tient de la main droite un morceau de parchemin sur lequel on lit : *Henrici regis signum* ✠ *Libertas æcclesiæ Sancti Martini;* de la main gauche, le roi montre sa signature, c'est-à-dire la croix figurée après les mots *Henrici regis signum.* Aux pieds du roi, un personnage avec l'habit ecclésiastique et dont la crosse, qu'il tient de la main droite, révèle la dignité ; la légende *episcopus Ynbertus* permet d'y reconnaître l'évêque de Paris. Derrière lui, le chancelier Baudoin, *Balduinus cancellarius* tient la partie inférieure du diplôme que présente le roi. Vient ensuite l'abbé de Saint-Martin-des-Champs, placé de face, avec l'inscription *Abbas ;* il tient un livre ouvert sur lequel on lit les mots : *Non recuso laborem.* A gauche, trois religieux, dont les deux premiers tiennent un livre ; au-dessus, la légende *Canonici.*

2. (Paris, fol. 1, au bas de la page). Peinture divisée en deux registres. Dans le registre supérieur, le roi, assis sur un siège pliant, vêtu d'une robe grise et d'un manteau rouge couvrant l'épaule droite, tient de la main gauche un morceau de parchemin où sont écrits en trois lignes, et à l'encre rouge les mots suivants *Libertas ecclesie Sancti Martini, Ybertus episcopus.* Ces deux derniers mots se rapportent au personnage agenouillé aux pieds du roi. Au-dessus de la charte, *cus,* restes de la légende *Henricus.* Derrière l'évêque Ymbert, six religieux suivis de saint Martin en costume épiscopal.

1. Voyez la Préface.

1. Cette peinture a été reproduite en gravure dans Lecoy de la Marche, *Saint Martin,* p. 111.

Parmi les religieux, l'un d'eux, sur la robe duquel est inscrite sa qualité *abbas*, porte un livre ouvert où se lisent les mots : *Non recuso laborem*. L'évêque et les trois premiers chanoines sont vêtus de blanc ; un autre porte une chape rouge brique, un autre une chape grise. Quant à saint Martin, son vêtement est brun et sa mitre blanche. Dans le registre inférieur, une procession qui, partant d'un édifice carré placé à gauche, probablement le palais royal, se dirige vers un autre édifice qui doit être l'abbaye. Cette procession comprend six personnages dont cinq en blanc : un moine qui jette de l'eau bénite, un porte-croix, deux chanoines qui portent chacun un chandelier, l'abbé tenant un livre ouvert ; enfin saint Martin crossé, mitré et bénissant, une chasuble bleue sur la dalmatique blanche.

3. (La troisième image manque dans le manuscrit de Londres ; le feuillet où elle était dessinée a été arraché.)

3. (Paris, fol. 2, v°). Six tours, dont trois peintes en rouge sur fond bleu, et trois en bleu sur fond rouge, représentant les domaines concédés à l'abbaye de Saint-Martin-des Champs par Henri I et énumérés dans le diplôme de 1060. Ici les noms sont écrits en rouge sur de petits cartouches blancs ; ce sont, en allant de gauche à droite, *Molendinus, Albertivillare, Anetus, Bongeias, Dysiacus, Noysiacus*. La première tour à gauche est munie d'une roue de moulin.

4. (Londres, fol. 3). A droite, sous une arcade, saint Martin, la tête entourée d'une auréole et surmontée de la légende *Martinus episcopus ;* à gauche du saint, un livre ouvert, posé sur une colonne, et sur les pages duquel on lit : *Tibi, Domine, commendamus animam famuli tui Henrici regis ut def.* Au-dessous, le roi Henri étendu mort, sur un lit ; au-dessus du lit, l'inscription *Henricus rex.*

4. (Paris, fol. 3.) Le roi Henri, étendu mort sur un lit placé devant deux arcades ; la tête repose sur un oreiller de couleur verte, le corps sur des draps blancs. La partie supérieure du corps, seule visible, est vêtue d'une chemise d'étoffe brune ; le reste est caché par une couverture bleue ; au-dessus de la tête du roi, en lettres blanches, la légende *Rex Henricus*. Derrière le lit, deux personnages dont l'un porte une chape rouge, à capuchon, et l'autre une chape bleue et un béguin blanc ; sous une arcade placée au bout du lit, à droite, saint Martin en costume épiscopal et bénissant ; au-dessus est écrit *Martinus episcopus* en lettres blanches. La tunique du saint est blanche, la dalmatique grise, la chasuble bleue, la mitre blanche ; sur la chasuble, le pallium ; la tête est entourée d'une auréole dorée. Entre le lit et l'arcade, un livre placé devant une colonne et portant l'inscription : *Tibi, Domine, commendamus animam famuli tui Henrichi regis ut def* (1).

5. (Londres, fol. 3, v°) (pl. V). Le roi Philippe I, entouré de sa cour, soumet l'église de Saint-Samson d'Orléans au monastère de Saint-Martin des Champs. Le roi est assis sur un siège pliant et sous un arc plein-cintre ; de la main droite il tient une tige de fleur ; de la gauche il montre l'église Saint-Samson figurée au-dessous de l'église de Saint-Martin. Plus bas, répartis en deux rangs superposés, les prélats et les seigneurs laïcs qui ont souscrit le diplôme de 1067 ; les prélats sur le rang supérieur ; les seigneurs, au-dessous. Cependant parmi ces derniers on remarque l'archidiacre de Paris, Drogon ; il porte le même costume que les comtes, ses voisins. Quant aux évêques ils sont vêtus de la chasuble et portent la crosse ; ils n'ont pas de mitre ; mais la tête

1. Cette peinture a été reproduite en gravure dans Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, p. 97.

nue, tonsurée, entourée d'une auréole. Ce dessin est très effacé (1). Quelques personnages, groupés à gauche du trône royal, sont à peine visibles : ils portent des tuniques courtes et sont coiffés d'une couronne, comme les comtes figurés plus bas. Sur le rang inférieur, à gauche du comte Rainaud, les traces de deux personnages. Au-dessus de chacun des prélats et des seigneurs laïcs est écrit son nom. Dans la rangée supérieure: *Richerus, Senon. archiepiscopus ; Gaufridus*, évêque de Paris ; *Guido*, évêque d'Amiens ; *Gaulterius*, évêque de Meaux ; *Hugo*, évêque de Troyes ; *Rogerus*, évêque de Châlons ; *Ivo*, évêque de Séez. Le mot *episcopi* placé après *Ivo* qualifie tous les personnages qui précédent, sauf le premier. Dans la rangée inférieure : *Rainaldus comes*, comte de Corbeil ; *Willelmus comes*, comte de Soissons ; *Hugo comes*, comte de Meulant ; *Hugo frater regis ; Balduinus comes*, comte de Flandre ; *Balduinus filius ejus ; Drogo archidiaconus parisiensis ; Wido de Monte Letheriaco.*

5. (Paris, fol. 3, v°) (pl. VI). La disposition générale de la peinture du manuscrit de Paris ne diffère pas essentiellement de celle du dessin de Londres. Cependant au-dessous des personnages de la cour du roi se déroule une procession de moines rapportant dans leur monastère le diplôme que le roi vient de leur donner. Le fond du registre supérieur, c'est-à-dire de celui où sont représentés le roi, les églises et les prélats est rouge brique. Le roi a une robe noire ou d'un bleu très foncé ; un manteau bleu couvre ses genoux ; sa couronne est jaune ; son sceptre blanc. Derrière le roi, trois personnages, dont le premier, le seul qui se présente entièrement, a une robe bleue et un manteau rouge brique. Les couleurs employées dans la figuration des églises sont le bleu, le rouge et le jaune. Les prélats sont vêtus de blanc ; ils portent la mitre ; leurs noms sont écrits à l'encre rouge sur de petits cartouches réservés. Au-dessous, remplissant le second registre, dont le fond est indigo, les comtes avec des vêtements rouge brique et bleus ; entre Baudoin le Jeune et Gui de Montlhéry se trouve, comme dans le manuscrit de Londres, l'archidiacre Drogon, coiffé d'une mitre blanche. Les moines qui composent la procession figurée dans le registre inférieur sont vêtus de noir, sauf les trois premiers portant l'un l'eau bénite, le second, un cierge, le troisième la croix, qui ont une tunique blanche ; comme aussi le moine qui porte un livre.

En résumé, l'étude comparative du texte et de l'illustration des deux manuscrits nous amène à cette conclusion que le manuscrit de Paris, exécuté vers 1250, est une copie du manuscrit de Londres, à laquelle on a ajouté deux diplômes royaux et une lettre pontificale.

MAURICE PROU.

1. La teinte bleuâtre de cette page du manuscrit de Londres est due au réactif employé par M. Auguste de Bastard pour faire revivre l'écriture ; comme en témoigne une lettre de ce savant paléographe au libraire Techener, reliée en tête du manuscrit.

Mélanges.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne.

Avant-propos.

LA direction de la *Revue de l'Art chrétien* a bien voulu me confier, à partir du commencement de cette année, la rédaction d'un supplément dans lequel je passerai en revue, tous les mois, les diverses publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne. Je suis trop touché d'un tel honneur pour ne pas en accepter avec joie toutes les charges, mais les quelques pages que je donnerai ne sauraient être suffisantes pour constituer une *Ephemeris*. Elles auront bien pour but d'appeler l'attention des lecteurs de la *Revue* sur les monuments chrétiens récemment édités, d'établir, en quelque sorte, une concentration que la multiplicité des recueils périodiques suffit à justifier, mais il n'en sera pas moins indispensable, pour l'étude plus complète d'un texte, de recourir sans cesse au travail particulier, dont je me serai moi-même servi. Pour ne pas laisser échapper des monuments qui mériteraient d'être signalés, je prie instamment tous les savants qui s'intéresseront à mes suppléments, de vouloir bien me faire connaître les revues locales dans lesquelles ils auront rencontré des inscriptions chrétiennes. S'ils me faisaient en outre l'honneur de m'adresser un exemplaire de leurs travaux personnels je leur en serais excessivement obligé.

ÉMILE ESPÉRANDIEU,
Lieutenant professeur à l'École militaire d'infanterie à Saint-Maixent (Deux-Sèvres).

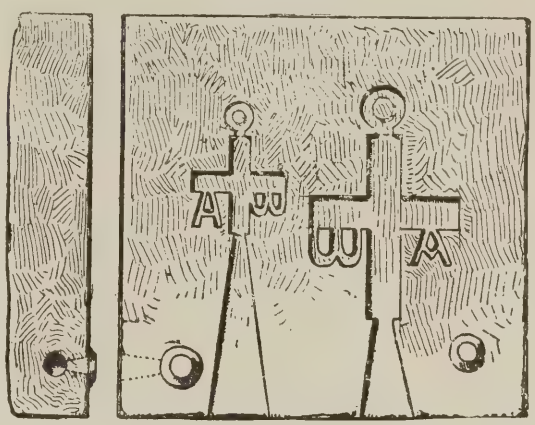
1er janvier 1890.

JANVIER.

1°. — Périodiques.

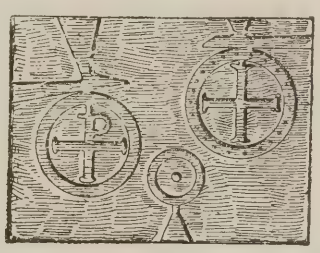
COSMOS. — Nouvelle série, t. XIV, nos 248 et 249, 26 octobre et 2 novembre 1889. *Fouilles à Carthage.*

« Les ruines de Carthage sont au point de vue des souvenirs chrétiens, comme un immense reliquaire. Chacune de leurs pierres a été témoin de la vie, de la mort de quelque martyr ou de quelque saint de l'ancienne Afrique chrétienne. » C'est ainsi que débute une courte brochure récemment publiée à Alger sous ce titre : *Petit manuel pour un pèlerinage à Carthage*, et jamais aucune pensée n'a été plus profondément vraie. Le R. P. Delattre,



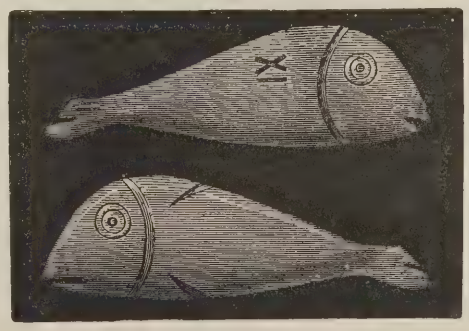
Moule de Croix de dévotion (Ve ou VIe siècle).

dont il n'est pas un lecteur de la *Revue* qui ne connaisse le nom, se consacre depuis de nombreuses années à faire



Moule de médailles de dévotion (Ve ou VIe siècle).

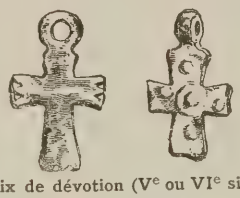
revivre ces pieux souvenirs d'un autre âge. Avec un bonheur véritablement providentiel, il a réussi à exhumer



Tessère chrétienne d'ivoire.

des antiquités chrétiennes sans nombre : lampes ornées de la croix et d'autres symboles religieux, poteries décorées

comme les lampes, tessères chrétiennes, croix portatives, médailles de dévotion, anneaux et sceaux chrétiens, briques sur lesquelles le potier a tracé de ses doigts le monogramme du Christ ou grossièrement dessiné d'autres sujets religieux, etc., et le Musée de Saint-Louis s'accroît encore chaque jour du résultat de ses recherches.



Croix de dévotion (Ve ou VIe siècle).

Le savant missionnaire à qui l'on doit déjà plusieurs listes d'inscriptions chrétiennes [1], fait paraître en ce moment, dans le *Cosmos*, les épitaphes complètes ou mutilées qu'il a découvertes depuis 1888. Pour ne pas négliger le commencement d'un travail dont la publication se continue, je donne les épitaphes que le R. P. Delattre a éditées l'année dernière, en me contentant de laisser de côté les fragments qui ne comprennent que quelques lettres.

Page 385, n° 7. *Quartier des Thermes (Dermèche).* — Sur une plaque de pierre appelée *saouân* [2]. Hauteur des lettres, $0^m,065$.

1. /// ANN ////
/// ANNLÇ ///

.... *vixit*] *ann(is)* [.....] *vixit ann(is)* LVI.....

Le signe représenté ici par un Ç, a la forme d'une faucille. Ce caractère, qui était la sixième lettre de l'alphabet grec primitif, est souvent employé, à Carthage, comme équivalent du chiffre VI.

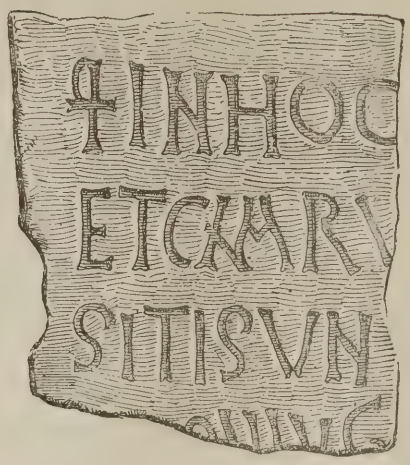
Page 385, n° 10. *Quartier des Thermes.* Tablette de marbre blanc à revers piqué à la pointe, épaisse de $0^m,047$. Hauteur des lettres, $0^m,03$:

2.

..... *a(d) juva* [*nos*....

P. 386, n° 11. — *Quartier du Forum.* Tablette de marbre blanc à revers lisse, épaisse de $0^m,025$. Hauteur des lettres, $0^m,025$:

3.



✠ *In hoc* [*tumulo*.....] *et Clarus* [.....] *siti su*[*nt*..... *c*]*oniug*[*i*....

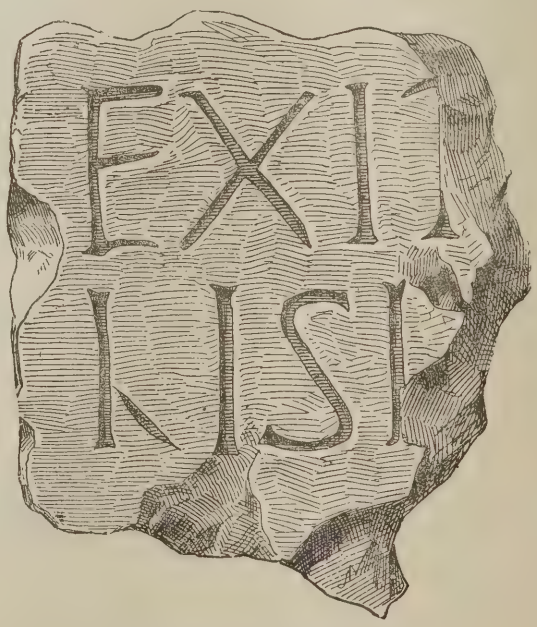
P. 386, n° 12 : Hauteur des lettres, $0^m,095$:

4. |PORCEL *lus ?*...

A rapprocher des formes *Asinarius*, *Bernaclus* (pour *Vernaculus*), *Gulosa* et *Mendicus* qui ont été relevées à Carthage et semblent avoir été prises par esprit d'humilité.

P. 386, n° 13. *Quartier du Kram.* Plaque de marbre blanc, à revers lisse, épaisse de $0^m,05$. Hauteur des lettres, $0^m,05$:

5.



Exit[*iosus fide*]*lis i*[*n pace ?*]

1. Cf. *Missions catholiques*, 1882, n° du 10 mars 1883, nos des 23 fév., 2, 9, 23 et 30 mars, 6 et 13 juillet, 30 novembre. — *Bull. des Antiquités africaines*, 1885, pp. 247 à 251. — *Revue de l'Afrique française*, 1886, pp. 241 à 248. — *Cosmos*, janvier-avril, 1888.

2. Le *saouân* est une variété de calcaire.

COSMOS. — Nouvelle série, t. XV, n° 254 (7 décembre 1889).

P. 20, n° 15. *Quartier de la Malga.* Plaque de cipolin à revers lisse, épaisse de 0m,028. Hauteur des lettres, 0m,048 :

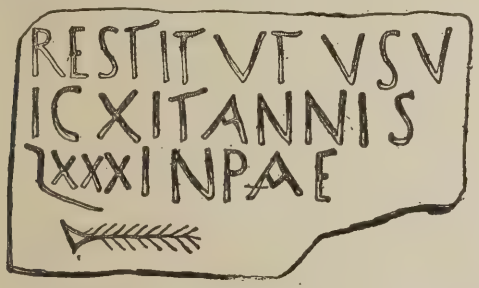
6.
EVG ////
FIDE ////

Eug[enius ?] fide[lis in pace].

Au Ve siècle, Carthage avait pour évêque saint Eugène, qui fut exilé dans les Gaules et mourut à Albi. D'autres chrétiens d'Afrique ont encore porté ce nom.

P. 20, nos 18 et 19. *Quartier de la Malga.* Plaque de marbre blanc, longue de 0m,41 et large de 0m,25, portant une inscription sur chaque face. D'un côté :

7.



Restitutus vicxit annis LXXX, in pa(c)e.

De l'autre :

8.

Bitalis, fidelis in [pac]e. Codvul, fidelis in pace.

Bitalis est mis pour *Vitalis; Codvul* est une corruption certaine du nom chrétien *Quodvultdeus.*

P. 21, n° 20. *Quartier de la Malga,* dans un terrain voisin du puits connu sous le nom de Bir-el-Euch. Pierre longue de 0m,47. Hauteur des lettres, 0m,05 :

9.
RENATVS
IN
PACE

Renatus in pace.

A rapprocher de ce nom, les paroles suivantes adressées par Notre-Seigneur à Nicodème : « *Nisi quis* renatus *fuerit ex aqua et Spiritu Sancto non potest introire in regnum Dei.* » (Joan., III, 5.)

RECUEIL DES NOTICES ET MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU DÉPARTEMENT DE CONSTANTINE, 1888-89, t. XXV, Constantine 1889, in-8°.

P. 279 et suiv. R. P. Delattre, *Inscriptions chrétiennes trouvées dans les fouilles de l'ancienne basilique à Carthage.* Ces textes, qui sont au nombre de 556, portent à 702 le chiffre de ceux qui ont été publiés à ce jour [1]. Ils ne se composent en général, que de quelques fragments de lettres dont il est presque impossible de tirer parti. Je ne cite que les plus intéressants :

P. 280, n° 146. Sur la face d'un morceau de *saouân,* trouvé près du chemin de Sidi Bou Saïd : Hauteur des lettres, 0m035 :

10. /// OITVS ADITVS AD SACR ///

Intr]oitus ? aditus ad sacr[...

P. 281. n° 149. Plaque de marbre blanc à revers brut trouvé dans les fouilles du baptistère. Hauteur des lettres, 0m,05 :

11.
IN IS PRED ///
RESTITV ///

In (h)is pr(a)ed[i(i)s...

P. 283, n° 154. Pierre blanche avec bord supérieur en saillie. Hauteur des lettres, 0m,10 :

12. / VDIOSVS /// BYTE ///

...[Ga]udiosus [pres]byte[r in pace ?

P. 284, n° 155. Mosaïque tombale. Lettres de 0m,07 en cubes noirs sur fond blanc :

13.
VS DIACONVS IN
VLVS FIDELIS IN PACE

... us diaconus, in[pace...]ulus fidelis in pace.

P. 284, nos 156-157. Plaque de *saouân* en trois morceaux portant une double inscription. D'un côté, en lettres de 0m,085 à la 1re ligne et de 0m,07 à la 2e :

14. ///// IDELIS · IN · PACE · VI /////
///// SVBD IN PACE VIXIT AN ///

...f]idelis in pace, vi[xit annis[.....] subd(iaconus) in pace vixit an[nis...

De l'autre côté ; hauteur des lettres, 0m,07 :

15. ✠ B/NCEMALOS F
IN PACE VIXIT A
NOS LXV/

B[i]ncemalos (pour *Vincemalus*), *f[idelis] in pace vixit a[n]nos LXV.*

P. 287, n° 166. Sur une plaque de marbre épaisse de 0m,025. Hauteur des lettres 0m,055 :

1. Cf. *Recueil etc. de Constantine,* t. XXIV, 1888, p. 37 à 60.

16.

ATTALVS HA/////ECI/////*sple*NDORE PARATIS
QVAS FVDI GA//////// SVI TECTA DICARE//////
/////////////////// VS HAEC LINQV//////
/////////////////// M CANENTES//////////
NATIS CV//////////S OLIM//////////////
MORTAL//////////VICO GAP//////////////

P. 288, n° 167. Dalle de pierre blanche, large de 0^m60 et longue de 1^m,90, reconstituée en partie à l'aide de 25 morceaux ; hauteur des lettres, 0^m,07 aux 6 premières lignes, 0^m,035 à la dernière. Inscription métrique :

17.

✠ RVRE O////// *cari*SQ - SVIS - CALLISTRAT*us isto? in*TERPRES *voluit* NOMINIS *es*SE SVI
QVI LICET ET *cen*SV DIVES MANSISSET ET A*uro*
INVIDIAE NVMQVA*m li*VIDA VELA T*ulit*
FORTVNATVS OLIM V//////////// SIBI VIXIT AMI *cis au*XIT CONGEST*o p*REDIA RVRE NOVA
IN PACE V*ix*IT ANN*os/ de*POSITVS III KLD APRI*les*

Restitutions de M. de Rossi.

P. 290, n° 171. Sur une plaque de *saouân*, à revers brut, épaisse de 0^m,04, trouvée dans les fouilles du baptistère. Hauteur des lettres, 0^m,055.

18.

//// ANTISTIA
/// *v*ICTORIA
DVLCISETTOT
IVS INNOCEN
TIAE IN PACE

P. 293, n° 181. Mosaïque ; cubes noirs sur fond blanc.

19.

ADEVD*at*A FI
DELIS IN PACE
VIXIT ANNIS
XXV DP III KAL AVG

l. 1. *Adeudata*=*Adeodata.*

P. 296, n° 191. Plaque de *saouân* longue de 0^m,67, large de 0^m,25. Hauteur des lettres, 0^m,075 :

20.

BONIFATIVS FIDELIS IN P

P. 296, n° 192. Plaque de *saouân*, haute de 0^m,59.

21.

BONIFATIA FIDELIS *in pace vixit annos...*
GLORIOSVS FIDELIS *in pace vixit annos...*
ROMANVS FIDELIS IN PACE VI*xit annos*
MAXIMA FIDELIS IN PACE VIXIT AN*nos...*

P. 296, n° 193. Plaque de *saouân* longue de 0^m,78 et haute de 0^m,23, lettres de 0^m,045 :

22.

Monogr. du Christ	BONIFATIA IN PACE VIXIT ANNIS XII

P. 297, n° 196. Grande dalle de pierre noire à revers brut : hauteur des lettres, 1re ligne 0^m,10, 2e ligne, 0^m,07.

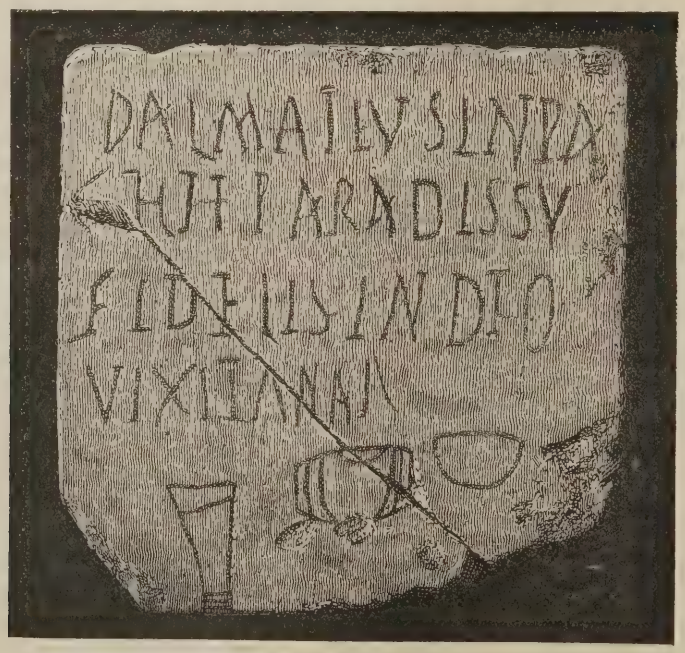
23.

CARITOSA FIDELIS IN PACE
NATALICA ET CLARISSIMA FF · FIDEIS IN PA*ce*

l. 2, FF=*filiae* ; à remarquer *fidelis* pour *fideles.*

P. 299, n° 204. Tablette de marbre blanc carrée ayant 0^m,29 de côté :

24.



Dalmatius in pace [et] paradissu fidelis in Deo vixit annis...

C'est la seconde fois que la formule *in paradiso* se rencontre en Afrique. (Cf. Ed. Le Blant, *Mém. Acad. des Inscript. et B.-L.*, t. XVI, 1888, p. 47.)

P. 309, n° 254. Dalle de *saouân*, haute de $0^m,46$, longue de 0^m96 ; hauteur des lettres, $0^m,07$:

25. ☧
PA////IVS INNOCENS
FID/LIS IN PACE VIXIT AN II
M III

Pa[scas]ius? innocens, fidelis in pace · vixit an(nis) II m(ensibus) III.

P. 327, n° 335. Plaque de *saouân*, épaisse de $0^m,037$; hauteur des lettres, $0^m,045$:

26. ✠ BICTOR FID*elis in pa*
CE BIXIT ANN*os* //////////
NVS XV ET ME*nses*/// *de*
POSITVS EST//////////
*ma*RTIAS IND*icti*
*on*E G //////////

P. 392, n° 688. Au revers d'une portion de pilastre à cannelures concaves ; hauteur des lettres, 1re ligne $0^m,125$; 2e ligne, $0^m,06$:

27. ... *vixit annos* XXX DP ÇIII ID MARTI ///////
/////III QVI MAIORES // EDIMISIT MA/////

Parmi les noms chrétiens qui sont donnés par les fragments omis, je citerai : *Adeodata, Barba, Benenatus, Calcedonia, Candidosa, Constantius, Cornelia, Crescentinius, Cresconius, Cyprianus, Datibus, Deusdedit, Dominicus, Donata, Eusebius, Exitiosus, Felix, Felicitas, Fortuna, Fortunata, Germanus, Gloriosa, Honoratus, Innocens, Iohannes, Lea, Leontia, Marcellus, Margarita, Maria, Massa, Maximus, Mustula, Optatus, Palatinus, Pascasius, Paulus, Pelagius, Perpetua, Pompeianus, Prima, Pulceria, Quodvultdeus, Restitutus, Revocatus, Rufinus, Rustica, Saturninus, Serviliana, Semerita, Simplicius, Thecla, Theudo..., Timotheus, Titianus, Triumfalica, Victor, Victorianus, Victorinus, Villaticus, Vincentia, Vincentius, Vitalis.*

Inscriptions d'Afrique, publiées par M. POULLE.

P. 412, n° 25. *Environs d'Aïn Beïda.* Sur une table en queue d'aronde de $0^m,17$ sur $0^m,15$, aujourd'hui dans le jardin du presbytère d'Aïn Beïda. Copie de l'abbé Parendel :

28.
VIRG
B INVM B
CANC

Virginum canc(ellus). B(onis) b(ene).

Il s'agit de la balustrade qui limitait, dans les églises, la partie réservée aux vierges sacrées. (Cf. abbé Duchesne, *Journal officiel*, 16 décembre 1889, p. 6271.)

P. 413, n° 26. Trouvée près d'*Aïn Fakroun*; aujourd'hui dans le jardin du presbytère d'Aïn Beïda ; Lettres de $0^m,015$:

29. IN ΔEO SPERABO NON T
IMEBO *q*VIΔ MICHI FA
CIAT HOMO

In deo sperabo, non timebo [q]uid michi [pour *mihi*] *faciat homo.* [Ps. de David, LV, v). 11].

P. 420, n° 40. A *Aïn Kebira* [*Perigotville*]. Table de $0^m,12$ d'épaisseur, $0^m,70$ de largeur et $0^m,64$ de hauteur, avec encadrement de $0^m,15$.

L'inscription est dans le cadre. Quelques lettres liées.

30. *cœur* AN. P. CCCIII *colombe*
D. M ⊕ ⊕ S

MENSA AEMILI
AE VALENTINAE BENE MER
ITA DEC ☧ LAVDIOS
A POSO MARITO SVO
FABENTE DEO SINE DOL
ORE FILIORV DISCESSIT VICX
AN LX AP CCCIII

Lignes 1 et 9 : L'an 313 de la province, correspond à l'année 352 de l'ère chrétienne.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES ET SCIENTIFIQUES, Paris, année 1889, n° 2 (paru en décembre).

P. 150. — Fragments d'inscriptions découverts à Arles, en 1882, et acquis par le Musée Calvet, à Avignon. Rapport de M. Ed. Le Blant, sur une communication de M. Deloye :

31. /// E RE
///// BONE
//// FIVSIPS

32. // QVII ///
TA

[Hic in pac]e, re[quiescit] bon(a)e [memori(a)e...] fius, ips[e...

BULLETINO DELLA COMMISSIONE ARCHEOLOGICA DI ROMA, 1889.

P. 392. Inscription découverte au pied du mont Janicule :

33. FELES ET VICTORINAE IVE
SE BIBI FECERNT MIC AVREA DEPO
SITA IN PACE MESE AVGVSTO

Feles (pour *Felix*) *et Victorina [s]ive... se bibi* (pour *vivi*) *fecer(u)nt, Mic(a) Aurea. Deposita in pace me(n)se Augusto.*

Mica Aurea était le nom d'une localité du Janicule.

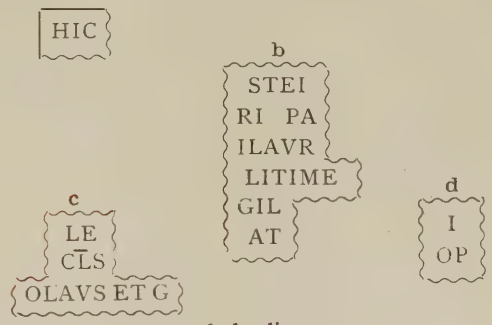
2°. Travaux relatifs à l'épigraphie chrétienne.

DE ROSSI. — *La capsella argentea africana offerta al sommo Pontefice Leone XIII d'all' em° sig. card. Lavigerie, arcivescovo di Cartagine*, Roma, 1889, in-fol.

Dans cette splendide publication, M. de Rossi analyse avec toute l'autorité qui s'attache à son nom, une cassette

trouvée en Afrique dans les ruines de l'Henchir Zerara, près d'Aïn Beïda. De l'inscription de la basilique où cette cassette a été découverte, on ne possède que les fragments ci-après :

34.



M. de Rossi propose de les lire :

Hic [*domus Dei... hic e*]*st ex* [*auditio precum ? Pet*]*ri Pa*[*uli ? Stephan*]*i Laur*[*entii Xysti ? Hippo*]*liti...* [*dedicatio ec*]*cl*(*e*)*siae... oct ?ob*[*ribus ? De*]*o laus et g*[*loria semper !*]

Cette inscription doit être postérieure à la persécution vandale.

(A suivre.)

Nous avons reçu la communication suivante du R. P. Delattre, dont nous avons, bien à regret, dû ajourner l'insertion.

19 août 1889.

MONSIEUR,

J'ai l'honneur de vous adresser pour la *Revue de l'Art chrétien*, la liste des diverses représentations figurées sur nos lampes chrétiennes de Carthage. J'ai longtemps nourri l'intention d'accompagner chaque sujet symbolique de remarques particulières, mais le peu de temps dont je dispose ne me permet pas d'entreprendre cette étude si intéressante cependant. Il me faut donc y renoncer et me contenter, pour le moment, de publier la liste complète de nos lampes. Elle renfermera environ un millier de variétés. Ce sera comme un *corpus* des lampes chrétiennes. En donnant un numéro d'ordre à chaque sujet, il sera facile à tout possesseur d'une lampe chrétienne quelconque de vérifier et indiquer si elle se trouve dans notre liste. Les amateurs de l'art symbolique dans les premiers siècles de l'Église y trouveront aussi ample matière à leurs études.

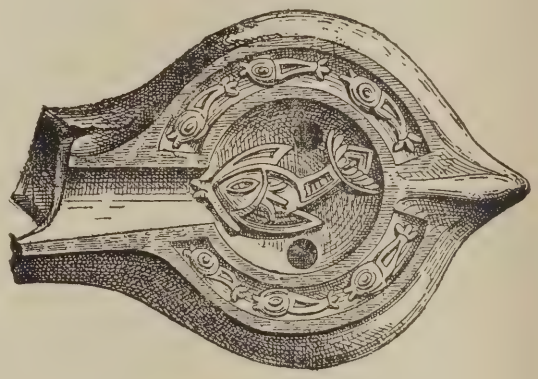
A. L. DELATTRE.
Pr. miss. d'Alger.

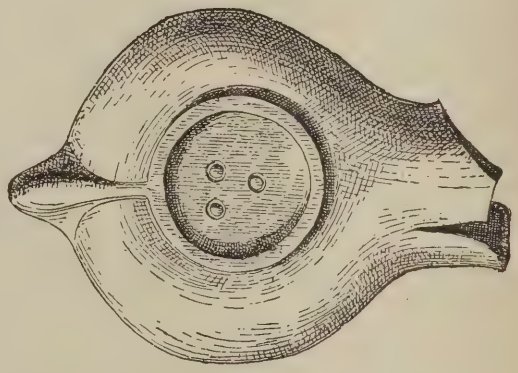
Lampes chrétiennes de Carthage.

Liste des diverses représentations figurées sur les lampes chrétiennes de Carthage.

I. — Le poisson (Ιχθυς).

1. Le Poisson.
   Autour, douze fleurons.
   Revers, deux cercles concentriques.
2. Le Poisson.
   Autour, quatre fleurons dont deux cruciformes, deux disques et deux cœurs.
3. Le Poisson.
   Autour, six *pisciculi*.
   ℞. Trois points disposés en triangle.



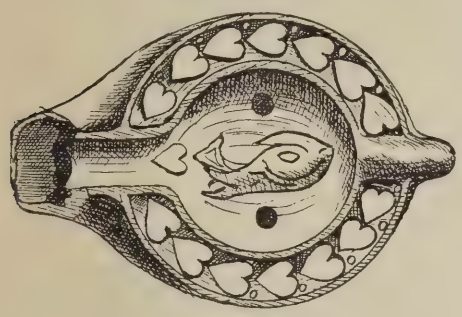


4. Le Poisson.
   Autour, fleurons cruciformes et colombes.
   ℞. Cercles concentriques.
5. Le Poisson.
   Autour, double palme.
6. Le Poisson.
   Autour, disques, fleurons cruciformes et triangulaires et ornements en forme de grappe.
7. Le Poisson, tourné à droite.
   Autour, carrés et cœurs gemmés.
8. Le Poisson (dauphin).
   Autour, disques à cercles concentriques et disques à rosace composée de huit pétales.

9. Le Poisson.
Autour, deux palmes.
℟. B.

10. Le Poisson.
Autour, losanges ornementés.
℟. Quatre cœurs disposés en croix.

11. Le Poisson, accompagné d'un cœur.
Autour, quatorze cœurs formant chaîne.



12. Le Poisson, accosté de deux disques.
Autour, quatre disques, et autres fleurons cruciformes.

13. Le Poisson, accosté de deux croix.
Autour, deux lignes de triangles terminées au bas par des *pisciculi*.
℟. +, croix.

14. Le Poisson (espèce de dauphin) tourné à gauche.
Autour, dix fleurons cruciformes et deux cœurs.

15. Le Poisson. Dauphin.
Autour, double palme.

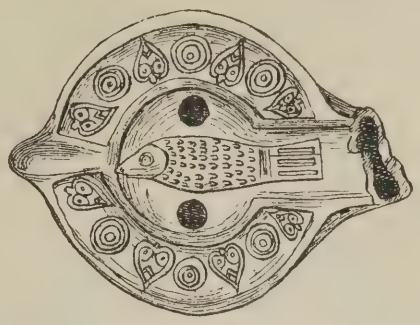
16. Le Poisson.
Autour, disques et triangles alternés.

17. Le Poisson.
Autour, motifs indéterminés.
℟. +, croix en relief.

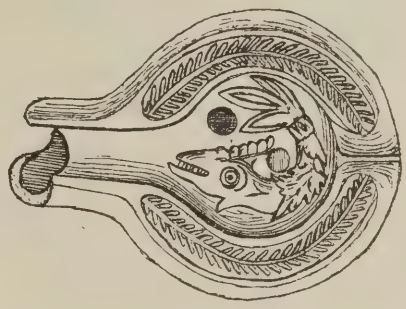
18. Le Poisson, tourné à droite.
Autour, deux disques, deux croix, deux colombes et deux *pisciculi*.
℟. Trois ronds sur une même ligne.

19. Le Poisson tourné à gauche.
Autour, cœurs et autres motifs.

20. Le Poisson, tourné à gauche.
Autour, quatorze motifs, disques alternés avec feuilles cordiformes.



21. Le Poisson, relevant son corps en demi-cercle.
Autour, double palme.



22. Le Poisson.
Autour, quatre carrés et deux poissons.
℟. Ornement en forme de S à double trait.

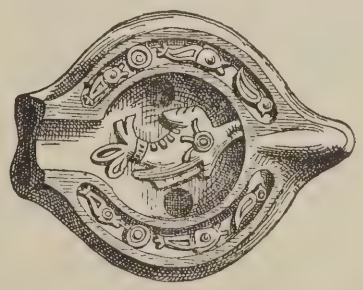
23. Le Poisson.
Autour, onze motifs, disques, triangles, etc.
℟. Un oiseau.

24. Le Poisson.
Autour, disques.
℟. Monogramme du Christ, ou étoile à 8 rayons.

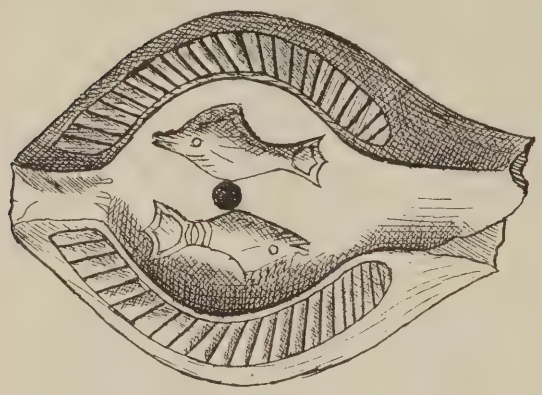
25. Le Poisson.
Autour, carrés et autres motifs.

26. Le Poisson.
Autour, fleurons dont quatre cruciformes.
℟. Trois traits convergeant en un seul point.

27. Le Poisson. Dauphin.
Autour, double ligne formée de deux *pisciculi* séparés par un disque à cercles concentriques, et terminée au sommet par une colombe.



28. Deux poissons disposés en sens inverse l'un de l'autre.
Autour, double palme.
℞. Une palme.
Nota. Cette lampe est plus grande que les autres. Elle mesure $0^m,10$ de large et devait avoir $0^m,15$ à $0^m,16$ de longueur.

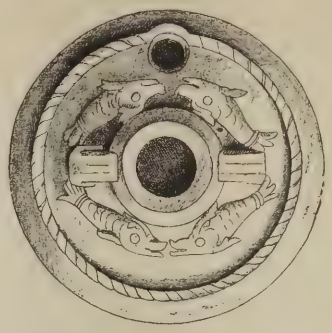


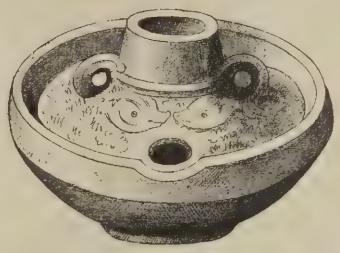
29. Deux poissons.
Sur le disque d'une lampe de forme particulière.

30. Deux dauphins.
Sur une lampe semblable à la précédente.

31. Double groupe de deux poissons affrontés, séparé à droite et à gauche par un autre poisson entre deux disques à rayons.
Lampe de forme particulière.

32. Quatre poissons affrontés deux à deux.





II. — Le Lion.

33. Tête de Lion de face.

34. Le Lion.
Autour, disques et carrés.

35. Le Lion.
Autour, fleurons et monogrammes.

36. Le Lion.
Autour, quatre cœurs et quatre fleurons cruciformes
℞. S à double trait.

37. Le Lion, courant à droite.
Autour, douze motifs, cercles et fleurons.
℞. Traces d'une palme.

38. Le Lion.
Autour, quatre disques à rosaces, deux croix, deux cœurs, deux colombes et deux fleurons cruciformes.
℞. Rosace.

39. Le Lion (il paraît manger quelque chose) près d'un calice à anses.
Autour, disques ; les uns à monogramme et les autres à cercles concentriques.

40. Le Lion, tourné à droite avec la tête de face.
Autour, six cœurs et six disques à cercles concentriques.
℞. B.

41. Le Lion, tourné à droite.
Autour, deux poissons, deux colombes, deux disques et deux fleurons cruciformes.

42. Le Lion, courant à droite.
Autour, six monogrammes (I et X) alternés avec huit fleurons.

43. Le Lion au repos, tourné à droite.
Autour, fleurons.

44. Le Lion rugissant, tourné à droite.
Autour, douze fleurons cruciformes.
℟. + en graffite.

45. Le Lion courant.
Autour, douze motifs, disques, cœurs et fleurons cruciformes.
℟. Disque.

46. Le Lion, courant à droite.
Autour, double ligne de six fleurons cruciformes terminée par une colombe.

47. Le Lion, courant à droite.
Autour, fleurons cruciformes et autres motifs.
℟. Quatre cercles concentriques tracés en creux.

48. Le Lion, courant à droite.
Autour, huit cœurs.

49. Le Lion, courant à droite.
Autour, huit cœurs alternés avec huit motifs en forme de fer à cheval.

50. Le Lion (rugissant), courant a droite.
Autour, quatorze cœurs ou triangles.

51. Le Lion (rugissant), marchant à droite.
Autour : d'un côté, un fleuron cruciforme et trois carrés gemmés ; de l'autre, un carré gemmé et deux colombes.
℟. S retourné, à double trait.

52. Le Lion, courant à droite.
Autour : de chaque côté, trois monogrammes composés de I et X, alternés avec quatre feuilles de vignes.

53. Le Lion, courant à gauche.
Autour, carrés alternés avec disques à rayons.
℟. Trois doubles cercles disposés en triangle.

54. Le Lion, courant à droite.
Autour, quatre cœurs, deux fleurons cruciformes et deux autres motifs.
℟. Trois cercles concentriques.

55. Le Lion, tourné à gauche.
Autour, fleurons et triangles alternés.

56. Le Lion, courant à gauche.
Autour, triangles et cœurs.

57. Le Lion, courant à gauche.
Autour, palmettes, fleurons cruciformes et à six branches.

58. Le Lion, courant à gauche.
Autour, croix, carrés et cœurs.
℟. Croix formée d'un carré et de quatre triangles.

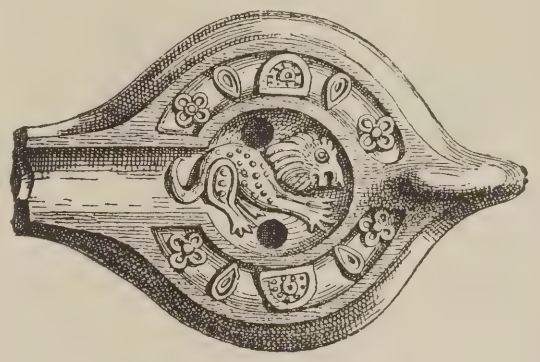
59. Le Lion, tourné à gauche.
Autour, deux colombes, deux cœurs, deux disques et deux losanges.

60. Le Lion, marchant à gauche et tournant la tête en arrière.

61. Le Lion, courant à gauche.
Autour, disques.
℟. Un cœur.

62. Le Lion, courant à droite.
Autour, six disques, deux triangles, deux cœurs, deux carrés et deux losanges.

63. Le Lion, tourné à droite.
Autour, deux demi-disques, quatre fleurons cruciformes, quatre ornements imitant des grains de blé.



64. Le Lion, courant à droite.
Autour, disques et autres motifs.

65. Le Lion, courant à droite.
Autour, disques et fleurons.
℟. La lettre S retournée.

66. Le Lion, courant à droite.
Autour, fleurons alternés avec monogrammes du Christ formés de I et de X. (4 exemplaires.)

67. Le Lion, courant à droite.
Autour, feuilles de vigne alternées avec monogrammes (I et X).

68. Le Lion, courant à droite.
Autour, carrés et autres motifs.

69. Le Lion, courant à gauche.
Autour, quatre cœurs, quatre disques à cercles concentriques, deux losanges et deux triangles.

70. Lionne, courant à droite.
Autour, disques et cœurs.

71. Le Lion, courant à droite.
Autour, six triangles et deux cœurs.

72. Le Lion, tourné à droite.
Autour, ornements et festons.

73. Le Lion, courant à droite.
Autour, carrés.

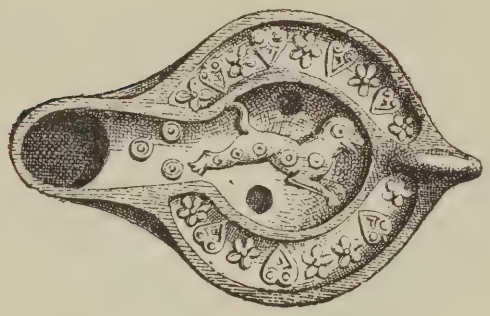
74. Le Lion, courant à droite.
Autour, carrés et disques alternés.

75. Le Lion, courant à droite.
Autour, cœurs et triangles.

76. Tigre, marchant à droite.
Autour, cœurs.

77. Léopard courant à droite.
Autour, fleurons cruciformes et ornements imitant des grains de blé.

78. Tigre ou léopard avec trois points disposés en triangle.
Autour, fleurons alternés avec feuilles cordiformes.



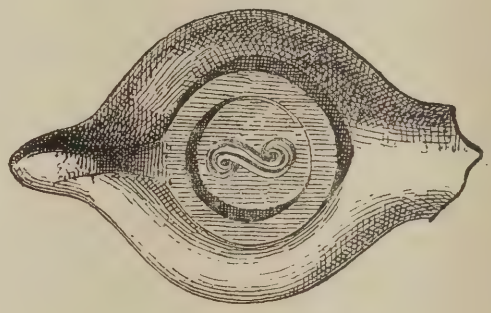
79. Léopard, courant à droite.
Autour, fleurons avec feuilles cordiformes.

80. Trois animaux qui paraissent être un lion, un agneau et un lièvre.
Autour, feuilles cordiformes alternées avec disques à l'agneau portant la croix sur l'échine.

III. — Le Cerf.

81 Le Cerf.
Autour, fleurons dont deux cruciformes.
℞. Trois doubles cercles disposés en triangle.

82. Le Cerf courant ; le cou est orné d'un collier et la tête tournée en arrière.
Autour, quatre fleurons cruciformes, un disque, trois ornements en forme d'S.
℞. S à double trait, retourné.



83. Le Cerf, courant à droite.
Autour, triangles se touchant par la base et accompagnés de cabochons.

84. Le Cerf, courant à droite.
Autour, deux triangles, deux disques et fleurons alternés avec ornements en forme de losanges.

85. Le Cerf, courant à droite.
Autour, chiens ou lièvres courants.

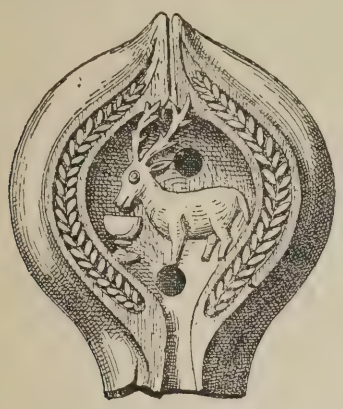
86. Le Cerf ou lièvre, courant à droite.
Autour, double ligne de festons.

87. Le Cerf, suivi d'un lièvre.
Autour, deux cœurs et divers motifs.

88. Le Cerf au repos, tourné à gauche.
Autour, deux rinceaux en S, deux fleurons cruciformes, deux cœurs, un disque et un fleuron à cinq pétales.

89. Le Cerf, debout et levant la tête.
Autour, disques et cœurs.

90. Le Cerf se désaltérant dans un calice.
Autour, deux palmes.
℞. Trois lignes sortant d'un même point.



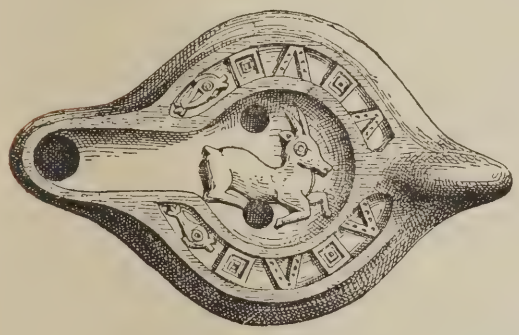
91. Le Cerf tenant à la bouche un objet indéterminé, dont les contours ont la forme d'une grappe.
Autour, fleurons en forme d'S alternés avec disques.

92. Le Daim ? courant à droite.
Autour, ornement en forme de rinceaux.

93. Le Daim? courant à gauche.
Autour, quatre carrés, cœurs, disques à cercles concentriques et deux fleurons, dont l'un en forme d'S.
℟. S.

94. Le Daim ? courant à droite.
Autour, losanges alternés avec disques.
℟. Deux cercles concentriques

95. Le Daim (biche ?).
Autour, quatre carrés, quatre triangles et deux poissons.



96. La Biche, courant à gauche.
Autour, cœurs et autres motifs.

J'AVAIS adressé à Dom Edmund Bishop, Bénédictin anglais, particulièrement compétent dans l'étude et la connaissance de l'ancienne liturgie, une série de questions sur les fragments d'anciennes Proses que j'avais eu occasion de relever. Il a bien voulu me faire la réponse qu'on va lire; je me reprocherais de ne pas faire profiter de ses excellentes remarques les lecteurs de la *Revue*.

A. DE MONTAIGLON.

I. — Pour les vers: *Claro paschali gaudio*, etc. la chose est facile. C'est la neuvième strophe de l'ancienne Hymne pour le jour de Pâques, commençant: *Aurora lucis rutilat*, donnée par Josse Clichtove, Tomasi et bien d'autres anciens collecteurs d'Hymnes. Mone, *Lateinische Hymnen*, I, 190, base son texte sur un manuscrit de Reichenau du IXe siècle (Daniel, *Thesaurus hymnologicus*) I, 82-3. Dans le Bréviaire Romain moderne, cette Hymne a été distribuée en deux parties, l'une à Laudes le jour de Pâques, l'autre à Laudes dans le Commun des Apôtres au temps paschal; la neuvième strophe appartient actuellement à cette seconde partie. On sait que les Hymnes du Bréviaire Romain moderne ont été refaites à neuf au XVIIe siècle ; voici comment la strophe s'y lit maintenant :

Paschale Mundo gaudium
Sol nuntiat formosior;
Cum luce fulgentem novâ
Jesum vident Apostoli.

Dans les Bréviaires monastiques, la vieille leçon des Hymnes est maintenue. Le *Claro paschali gaudio*, du reliquaire ostensoir de Notre-Dame de Hal, est devenu à présent la première strophe de l'Hymne, à Laudes, pour le Commun des Apôtres au temps paschal dans les Bréviaires monastiques. Est-il dans celui des Dominicains ? Malheureusement je n'ai pas dans le moment à ma disposition un Bréviaire de cet Ordre ; peut-être l'Hymne s'y trouve-t-elle intégralement dans l'Office de Pâques.

II. — Les vers du voile de carême de l'exposition de Bruxelles (n° 3185) :

[Christe] amor tuus fortis/
Quem non frangunt jura Mortis
Te in tua cruce quero
Prout queo corde meo/

sont des parties de l'*Oratio rythmica ad unum quodlibet membrorum Christi patientis*, faussement attribuée à saint Bernard, et qui se trouve dans les éditions de ses œuvres, par exemple, dans la

Patrologie de Migne, CLXXXIV, colonne 1319 et suivantes. Comme ce n'est pas une pièce liturgique, mais de dévotion privée, il n'y a pas lieu de donner l'*incipit*. Les deux premières lignes sont tirées de la seconde section de cette pièce : *Ad genua*, et se lisent :

Amor tuus/ amor fortis
Quem non vincunt jura Mortis.

(Migne, col. 1320 ; Mone, I, 164 ; Daniel, IV, 225). Ce sont les lignes 26-7 de cette section.

Les deux dernières lignes sont tirées de la première section de cette pièce : *Ad pedes*, et se lisent :

Te in tuâ cruce quero
Prout queo corde mero

Mero est certainement la vraie leçon ; on le voit par les rimes des quatre lignes : *Quero-mero-spero-ero*. (Migne, col. 1319 ; Mone, I, 162 ; Daniel, IV, 225). Ce sont de même les lignes 26-7 de cette section. Daniel est disposé, au moins pour le fond, à croire de saint Bernard cette pièce, pour laquelle cependant on ne cite pas d'autorité manuscrite plus ancienne que le XIVe siècle.

III. Sans renoncer à l'espérance d'identifier les autres passages que vous signalez, je n'ai pu encore les trouver ; mais vous savez combien il est facile de ne pas voir un passage dans les grands recueils contenant des pièces qui répètent les mêmes idées avec de petites variations de forme à l'infini, même sans sortir des recueils, comme Daniel, Mone, Kehrein, Morelz, Milchsach et Dreves.

Peut-être vaut-il la peine de donner quelques-uns des passages analogues que j'ai déjà notés.

Pour l'une des inscriptions de la grande châsse de saint Maurice et de la Légion Thébaine à Saint-Maurice d'Agaune :

Jesse virga fronduit ;
Jhesum virgo genuit.

Ce que je trouve de plus près, ce sont les lignes d'une Prose *In conceptione B. V.*, tirée par Daniel, II, 213, de Josse Clichtove, réimprimée par Kehrein (*Lateinische Sequenzen*, p. 149) et qui est dans les Missels de Cologne, de Brandenburg et dans d'autres :

Virga Jesse floruit ;
Christum virgo genuit.

Milchsach, *Hymni et Sequenciæ*, donne une pièce, tirée du ms. de Helmstadt, 628, *in die Nativitatis Domini*, qui commence :

Virga Jesse — floruit
Virgo Deum — et hominem — genuit

La première ligne : *Virga Jesse floruit*, vient d'une Prose d'Adam de Saint-Victor pour la Noël (Édition Léon Gautier, I, 19).

Quant à :

Gremio continuit
Continentem omnia/

ce qui s'en approche le plus est cette ligne d'Adam de Saint-Victor dans une Prose pour la sainte Vierge (Mone, II, 77 ; Éd. Léon Gautier, II, 378) :

Quod fit continens contentum.

Sauf les rencontres de recherches ultérieures, on se demande si les lignes que vous citez ne sont pas l'œuvre d'un versificateur de Saint-Maurice « ringing the changes», comme nous disons, sur des idées et des expressions familières.

— Les rimes *mitis* et *vitis* de la seconde inscription du voile de carême (Bruxelles, n° 3185) sont assez familières aux versificateurs de pièces sur la sainte Vierge, mais je ne trouve pas le morceau. Je ne trouve même l'expression *vitis fecundissima* qu'une fois (Mone, II, 299). Je suis de même tenté de ne voir, dans le

O Maria gloriosa...

de la troisième inscription du même voile de carême, qu'un centon de lignes tirées de çà et de là, — de la broderie en effet.

EDMUND BISHOP.

Vitraux peints.

NOUS signalons à l'attention de nos abonnés peintres-verriers une note que MM. Ch. Er. Guignet et L. Magne ont présentée à l'Académie des Sciences (séance du 9 septembre 1889) sur la fabrication des verres rouges pour vitraux (XIIe et XIIIe siècles), résumée en ces termes par le docteur Tisar dans la *Revue du monde catholique*.

On sait que tout procédé qui donne lieu à la formation de sous-oxyde de cuivre au contact du verre fondu, pro-

duit la coloration rouge caractéristique. On le démontre facilement en chauffant le sous-chlorure de cuivre entre deux lames de verre. Ce sel est décomposé par la soude du verre ; il se forme du chlorure de sodium et du sous-oxyde de cuivre qui donne la coloration rouge. On peut encore le démontrer en chauffant à la lampe d'émailleur du sous-chlorure de cuivre au fond d'un tube fermé, dans lequel s'adapte exactement un second tube également fermé. Aussitôt que le verre se ramollit, on souffle pour appliquer l'une sur l'autre les deux surfaces de verre et préserver du contact de l'air la partie colorée en rouge. En verrerie, ce genre de travail serait très facile à réaliser.

Un autre procédé consiste à faire réagir l'un sur l'autre, deux verres de composition différente, l'un chargé d'oxyde de cuivre (coloré en verre bleu), l'autre contenant un excès de protoxyde de fer (d'une teinte jaunâtre). On peut employer, dans ce but, la formule donnée par M. Henrivaux, sous-directeur de la manufacture de Saint-Gobain.

L'étude de la composition de verres rouges des XIIe et XIIIe siècles, a permis aux auteurs de cette note intéressante de diviser en trois catégories les verres rouges mis en œuvre par les artistes du moyen âge.

1. *Verres jaspés à la surface.* — Sur l'une des faces, ces verres portent des veines rouges très inégales et même nulles en certains points. Ces veines ont été produites pendant le soufflage. Ils ont subi l'action de l'étendage du verre en forme de plateau, à l'extrémité de la canne, par la force centrifuge ; comme chacun sait, les verres anciens étaient des verres à *boudines* et non des verres soufflés en *manchons* comme les nôtres [1].

Les verres jaspés étaient employés fort adroitement par les anciens peintres-verriers pour vêtements de couleur rouge ; les veinages étaient disposés de manière à figurer les plis des tissus.

2. *Verres doublés entre deux épaisseurs.* — On interposait une mince couche de verre rouge (moins d'un demi-millimètre d'épaisseur) entre deux couches de verre incolore. L'effet produit est fort différent de celui de nos verres doublés à l'extérieur.

En effet, quand les rayons lumineux traversent obliquement un milieu ainsi composé, ils se réfléchissent plusieurs fois sur les faces intérieures et produisent des jeux de lumière tout particuliers.

3. — *Verres marbrés à l'intérieur.*

a). Marbrures contournées.—Ces marbrures sont formées de minces couches de verre à surface rouge contournées de la façon la plus capricieuse. Tantôt la lumière traverse une grande épaisseur de rouge, tantôt elle ne rencontre qu'une couche d'une épaisseur relativement très faible. Cette épaisseur est d'ailleurs très variable avec l'incidence.

b). Marbrures parallèles. — Couches très minces et très nombreuses (25 dans un échantillon), légèrement contournées, mais toujours parallèles, occupant plus de la moitié de l'épaisseur du verre.

L'aspect si harmonieux des anciens verres rouges, leur éclat à la fois vif et doux, doivent être attribués à ces variations insensibles dans l'intensité de la coloration de la masse vitreuse, vue par transparence.

En effet, tous les artistes savent qu'il faut absolument éviter les teintes plates tout à fait uniformes : par exemple, le fond bleu d'une mosaïque n'est jamais fait avec des smaltes (morceaux d'émail) de la même valeur de ton. Le fond paraîtrait absolument crû, *dur à l'œil*, et nuirait à toute la composition. Le mosaïste emploie des smaltes du même bleu, mais de tons très inégaux (plus ou moins foncés). A distance, le fond bleu prend quelque chose d'inégal, de vaporeux, comme le ciel bleu (même tout à fait pur), qui n'a jamais la même intensité dans toutes ses parties.

Comment les habiles verriers du moyen-âge ont-ils pu réaliser des produits si bien adaptés aux exigences de l'art? C'est certainement au moyen de deux verres agissant l'un sur l'autre, comme dans le procédé de M. Henrivaux.

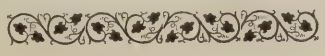
En effet, si on examine au microscope des plaques excessivement minces des verres rouges des XIIe et XIIIe siècles, on reconnaît que les parties formant les marbrures *ne sont rouges qu'à la surface ;* elles sont formées d'un verre jaunâtre (chargé de protoxyde de fer) qui n'a rougi qu'au contact de la masse enveloppante (verre d'un vert bleu à l'oxyde de cuivre).

De même les marbrures parallèles sont formées du même vert jaunâtre qui ne paraît rouge que si on regarde un peu obliquement. Chaque pellicule de verre jaune est rougie sur ses deux faces. On distingue dans l'intérieur de cette masse rubannée des *mouches* (ou points noirs) qui proviennent, sans doute, des battitures de fer employées pour la composition du verre réducteur.

Nos habiles fabricants pourront certainement reproduire les différentes espèces de verre rouge employées par les artistes du moyen-âge, ce qui serait fort utile, non seulement pour la restauration des anciennes verrières, mais pour la création de vitraux modernes appropriés à la décoration de nos édifices.

L'art des verriers n'a pas encore atteint, dans ce qui concerne la décoration, la perfection obtenue par les artistes égyptiens ; l'art moderne serait encore impuissant, ainsi que le croit M. Henrivaux, à reproduire certaines pièces en verre doublé ; telles que le vase Barberini et le vase, forme amphore, de verre bleu couvert de dessins et de figures de verre blanc mat, d'un goût exquis, qui fait l'ornement du musée de Naples.

1. V. à ce sujet le magnifique volume que M. Henrivaux a publié sur *le Verre et le Cristal*, dans l'*Encyclopédie chimique*, in-8° avec atlas. — Dunod, éditeur.



Revue des Inventaires.

VI. — Église de Catllar (1594).

M. Brutails publie le contrat passé en 1594 par la paroisse de Saint-André de Catllar (Pyrénées Orientales) avec Martin Laredo, « brodeur, habitant de la ville de Perpignan », pour la restauration d'une chasuble et la confection d'une chape, qui existent encore à Catllar et dont il met sous les yeux la photographie (*Bull. arch. du com. des trav. hist.*, 1888, p. 249-251).

Le chaperon se nomme *capilla* (1). On y place trois boutons, or et soie, parce qu'il est mobile (2) et se met à volonté ; puis, à la pointe, qui est en accolade, un « grand floch (houppe) en or et soie (3) ».

Les orfrois montent des deux côtés et se réunissent au cou : le chaperon pend à cet orfroi, comme à la chape romaine (4).

La patte ou bille d'étoffe prend le nom de *trava*, dans le sens de traverse, dérivant peut-être de *trabs*, poutre. Le brodeur y met un écusson portant « un castell (5) » et cette inscription, qui donne la date d'exécution : « lo any de 1589 s'era feta dita capa (6) ».

X. B. DE M.

VII. — Château de La Mothe-Saint-Héraye (1604).

Les *Bulletins de la Société de statistique des Deux-Sèvres* ont donné, en 1888, p. 197-204, le « marché passé entre Jean de Baudéan de Parabère, gouverneur de Niort et Jacques Trotin, architecte du roi en Poitou, pour des ouvrages de maçonnerie et de charpenterie à exécuter au château de la Mothe-Saint-Héraye » (Deux-Sèvres).

Un seul mot mérite attention, parce qu'il est encore usité en Poitou sous la forme *chaplin*, qui signifie le déchet de la pierre de taille, petits éclats et poussière : « Passer le chaples qu'il (l'architecte) fera en thaillant les pierres de thaille qui conviendront pour fayre et parfayre lesd. ouvrages et bastimens, duqueld. chaples il se servira en l'assiette de sa thaille pour s'en servyr à fayre et dresser lesd. ouvrages » (p. 201).

X. B. DE M.

1. Mot dérivé de *caput*.

2. Les orfrois et le chaperon, lorsqu'ils étaient brodés, s'appliquaient ainsi à toutes sortes d'ornements (X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 277, 278, 280).

3. Ce gland a persisté jusqu'au XVIIe siècle, comme en témoignent les gravures du temps.

4. Cette forme, à laquelle on paraît avoir tant de répugnance à revenir, n'était donc pas inconnue en France ; mais, peut-être à Catllar, était-ce sous l'influence de l'Espagne?

5. Armes parlantes de Catllar, dont le nom latin doit être *Castellum*.

6. Les inscriptions de ce genre sont fort rares : nous ne saurions trop en recommander l'emploi dans les œuvres modernes, car l'écusson du donateur est souvent muet sur la provenance ; en tout cas, il ne fixe pas la date.

VIII. — Diocèse de Tulle (1671).

Quand un siège épiscopal vient à vaquer *per obitum* ou autrement, il se fait, soit à Rome, soit à la nonciature, une enquête canonique, connue sous le nom d'*Informations*, qui concerne, non seulement le candidat, mais aussi le siège lui-même. Cette enquête exige des *témoins*, qui rendent compte de ce qu'ils savent ou ont vu. De ces informations sont tirées les *Propositions consistoriales*, qui se remettent imprimées aux cardinaux avant le consistoire où le pape fait la *préconisation :* c'est un résumé de l'enquête.

Pour la première fois, à ma connaissance du moins, la déposition très circonstanciée d'un témoin vient d'être publiée par le *Bulletin de la Société des Lettres, Sciences et Arts de la Corrèze*, 1888, p. 668-674. L'éditeur ne paraît pas avoir compris l'importance de ce document, précieux autant que rare, qu'il intitule : *État de l'église et du diocèse de Tulle en 1671, par un chanoine de ce temps.*

Je n'ai à en parler ici qu'au point de vue spécial des inventaires, car il en contient deux, un d'ornements et l'autre de reliques.

Notons seulement les chasubles de camelot (1), et des chapes de damas : la pénurie est telle qu'il manque les couleurs noire et violette.

Les reliquaires sont appelés *theca*.

Des trois croix, l'une est en or gemmé, l'autre en cristal et la troisième en jaspe : « Bis aut ter tantum in anno illis utitur capitulum ».

Le texte le plus remarquable est celui qui concerne les tapisseries du chœur : « Chorum habet amplum et peristromatis ornatum ». Il est utile d'insister sur cette coutume (2) générale en

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 115.

2. L'église de Quedlinbourg (Allemagne) a conservé ses tentures du chœur (*Rev. de l'Art chrét.*, 1889, p. 60).

France, comme en témoignent les inventaires :

A Corbie, d'après les statuts rédigés en 1140, les stalles étaient ornées de tapis aux fêtes : « Mensæ refectorii ex toto cooperiendæ sunt, hoc est quoties formæ [1] in choro tapetibus ornantur et in quinque præcipuis dominicis, Annunciatione Dominica, in festis S. Gregorii et S. Benedicti » (*Anal. jur. pont.*, 1883, col. 802).

« Item legavit dictus testator (Avignon Nicolaï, archevêque d'Aix, en 1443) et dari jussit dicte sue capelle nove et tam pro paramento ejusdem quam sancte [2] cathedralis ecclesie, omnia panna sive tapissarie » (*Bull. arch. du Com. des trav. hist.*, 1883, p. 151).

« L'abbaye de Saint-Serge (à Angers) doit à François d'Orignai, qui en fut abbé commandataire de 1466 à 1483, l'achèvement de belles tapisseries, qui, commencées sous son prédécesseur Jean de Bernay, « Peristromata chori incepit » (*Chronique de D. Fournereau*), servirent à orner les murailles du chœur (*id.*). Ces tapisseries représentaient la vie de saint Serge, ainsi que nous l'avons appris par une lettre de M. Grésy, en date du 31 mars 1847. Cette lettre indique que l'on trouverait d'intéressants détails sur ce sujet, à Paris, dans la Bibliothèque nationale ». (*Revue des sociétés savantes*, 1870, p. 401.)

« Six pièces de tapisserye, qui se mettent à l'entour du grand autel, au dedans du cœur, données par feu M. de Bellassise, vivant évesque de Vannes » (*Inv. de la cath. de Vannes*, 1646).

« Huit pièces de tapisserie de haute-lice, achetées en 1663 et représentant l'histoire de Moïse. Aux jours de fêtes solennelles (à l'abbaye du Bec), on les suspendait aux piliers du sanctuaire ». (*Congr. arch. de Vannes*, p. 403.)

« Tapisserie de damas rouge [3], à orner le chœur au-dessus des formes. Tapisserie de haute-lisse, à orner le chœur au-dessus des formes » (*Inv. de la cath. de Liége*, 1713).

X. B. DE M.

IX. — Eglise Sainte-Croix de Bernay (XVIIe-XVIIIe SIÈCLES).

M. Veuclin, dans une brochure intitulée : *Le jubé et les tapisseries de l'église Sainte-Croix de Bernay* (Bernay, 1887, in-12 de 10 pag.), reproduit des inventaires, datés de 1686, 1693 et 1792 : ils sont si courts, que je ne puis les supposer dans leur intégrité. Pourquoi l'auteur les mutile-t-il ainsi volontairement ? Puisqu'il a de si bons matériaux entre les mains, qu'il sache du moins les utiliser au profit de tous.

Parmi l'argenterie, en 1686, il faut signaler comme affectées à l'ablution, « 2 coupes » et « 2 tasses, l'une servant aux malades et l'autre aux fonts du baptême », probablement, ou pour verser l'eau ou pour mettre le sel.

Que faut-il entendre par « 2 bassins pour cueillir » ? L'auteur seul pouvait élucider cette locution *locale*, qui doit signifier *pour quêter*.

En 1693, « 3 crucifix d'ivoire pour les autels, 3 l. 10. 3 croix façon d'ébène pour les dits crucifix, avec les accompagnements, 3 l. 10. » La vogue fut à ces crucifix aux deux derniers siècles, et quelques-uns sont sculptés avec art. J'en citerai de ce genre à Sainte-Croix et à l'Union chrétienne de Poitiers.

D'autres textes se trouvent incidemment dans cette brochure : « Payé pour 6 panes d'oyes, pour nettoïer la table du pupiltre, XIII s. » (*compte de 1619*). On se sert encore en Poitou d'ailes d'oies, vulgairement appelées *plumets*, pour épousseter. *Pupitre* se dit ici du jubé (p. 5), qui fut démoli en 1740 pour le remplacer par « une grille de fer ». En 1751, autre vandalisme, la fabrique vendit les « 2 morceaux de tapisserie de haute lice », qui tendaient le chœur, afin d' « acheter des rideaux neufs de siamoise pour couvrir la contretable du maître-autel », grand retable de bois sculpté, analogue à ceux de la cathédrale de Périgueux et de l'église de Naves (Corrèze), dont M. Veuclin a publié le contrat daté de 1624.

« Un ciel de dais avec ses bâtons » (*an XI*). *Ciel* est une ancienne expression, qui vient du moyen âge. Le *Glossaire archéologique* ne l'a pas oubliée, mais *ciel de dais* n'y figure pas.

X. B. DE M.

X. — Château de Normandie (XVIIe-XVIIIe SIÈCLES).

M. Veuclin a publié une très courte note intitulée: *Les œuvres d'art de quelques châteaux normands*, Bernay, 1888, in-8° de 4 pages. Les inventaires qu'il cite par extraits sont au nombre de quatre : il y aurait tout avantage à les reproduire *in extenso* et à ne pas s'arrêter seulement à ce qui concerne l'*art*. Encore est-ce bien de l'art et non pas de l'industrie pure que ces

1. « *Forma*, sella, solium, canentium in choro, duplici parte constans, antica et postica » (Du Cange).

2. D'après le style de la cour romaine, toute église est *vénérable*, toute cathédrale *sainte* et toute basilique *sacrosainte*.

3. A Rome, les tentures se font encore en damas rouge, usage que j'ai retrouvé également en Italie. (*Œuvr. complèt.*, t. I, p. 166.)

« 7 pièces de tapisserie de cuir doré » (1) et ces « 9 pièces de tapisserie de point de Hongrie » *(Inv. de 1729)?* Il n'y a pas de sélection à faire dans ces sortes de documents, parce que ce que l'on néglige est souvent la partie qui intéresse d'autres amateurs.

Puisque j'ai parlé de tapisseries, voici d'autres extraits : « 11 pièces de tapisserie de Flandre (2) à personnages », « 12 aunes de tapisserie de Bergame (3) » *(Inv. de 1750)*, « 7 tapis de Perse, estimés 250 livres », « 5 pièces de verdure fine » (4) *(Inv. de 1740)*, 6 pièces de tapisserie de haute-lice de Flandre verdure » *(Inv. de 1729)*.

X. B. DE M.

XI. — Poitou (1743).

M. Beauchet n'a publié dans les *Bulletins de la Société de statistique des Deux-Sèvres* (1888, p. 166-167) que de courts extraits de l'inventaire de Gabrielle Richelot de la Cressonnière. Pourquoi le document n'a-t-il pas été donné *in extenso?* Aucun commentaire ne vient expliquer les mots suivants :

Apollon. « Un appollon en damas, avec un corset ». C'est le complément du costume féminin, qui comporte en outre « une robe de satin, avec la jupe de la même manière ».

« Deux appollons, l'un de droguet et l'autre de calmande ».

Bagnolet. « Plus un bagnollet de toile grise, un autre de gaze ».

Compère. « Treize chemises à l'usage de la ditte dame, avec un petit compère de bazin ». Le compère doit être une camisole.

Mazarine. « Huit livres d'estain, tant en mazarines que d'assiettes ». La mazarine, qui remonte au célèbre cardinal Mazarin, est un plat rond : le nom s'est conservé jusqu'à nos jours en Poitou.

X. B. DE M.

XII. — Saint-Marc de Venise (1283-1740).

Mgr Pasini a ajouté à son bel ouvrage *Il tesoro di San Marco in Venezia*, un appendice de six pages in-folio, pour faire connaître quatre inventaires, datés de 1238, 1325, 1519 et 1740. C'est peu, d'autant plus qu'ils sont assez courts et pas de premier ordre. L'éditeur les a élucidés par quelques notes, insuffisantes et parfois erronées ; il a surtout oublié d'en numéroter les articles, ce qui me gêne singulièrement pour les citations.

On verra les ressources qu'offrent aux travailleurs ces documents par les extraits que je vais en faire et les commentaires que j'y adjoindrai.

Voici tout d'abord une relique du saint Sang de Notre-Seigneur : « In primis ampulla una de christallo, in qua est sanguis Salvatoris Nostri JESU CHRISTI ». Il en existait aussi à Rome (1), à Mantoue (2), à Boulogne, à Charroux, à Nouaillé, à Saint-Denis (3), etc. La châsse d'argent était en forme d'église : « Et est in quadam ecclesia argenti ». L'inventaire de 1325 emploie le diminutif : « Et est in quadam ecclesiola argenti ». Et ailleurs, pour une autre relique, revient le même mot : « Ecclesiolam unam de cristallo, furnitam argento deaurato ». J'ai donc eu raison, à propos des *basiliques* de l'inventaire de Saint-Pierre de Rome, en 1277, d'écrire que ce terme exprimait l'aspect de la chose (4).

« L'archa sanctuariorum (5) » est le coffre aux reliques et reliquaires. La locution reparaît au second inventaire.

« Item, crux CHRISTI..., in una ycona cum coperclo, cooperta argento deaurato, in qua est imago S. Constantini et sanctæ Helenæ ». Le texte de 1325 est plus clair : « Item, crucem unam CHRISTI de ligno Domini... et est in una icona, cohoperta argento deaurato, in qua sunt imagines Sancti Constantini et Sanctæ Helenæ ». La forme en *icone* est celle d'un tableau, comme la vraie croix de Trêves et de Limbourg. Sur celui de la Sainte-Chapelle (6), il y avait aussi les effigies de Constantin et de sainte Hélène, qui, les premiers, ont rendu un culte à la croix du Sauveur. L'empereur est qualifié *sanctus* chez les

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 154.

2. « Deux morceaux de vieille tapisserie de Flandres et un morceau de tapisserie de Bergame. Plus quatre morceaux de tapisserie entiennes de Flandres ». (*Inv. du chan. d'Armagnac*, 1746.)

3. « Une tapisserie de Bergame, avec les bandes de points de Hongrie, qui est bonne ». (*Inv. de l'hôpital de Neufchâteau*, 1760.)

4. *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 116, 117.

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 575, au mot *Sang de N.-S.*

2. « Gaspare Asiani, nato a Mantova nel 1542 e morto nel 1612, è autore del seguente libro, stampato a Mantova dagli Osanna nel 1609: *Istoria del sangue, tratto dal costato di G. C. per Longino, mentre pendeva in croce e per lui portato a Mantova (Il bibliofilo).* — Voir sur le Saint Sang de Mantoue la *Rev. illustr. du mus. eucharist. de Paray-le-Monial*, 1887, p. 26, 35.

3. « Une petite phiole, remplie du sang et de l'eau qui coulèrent de son côté » (*Inv. du trés. de Saint-Denis*, 1673).

4. *Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 341 ; *Œuvr. compl.*, t. II, p. 288.

5. « *Sanctuarium*, sanctorum reliquiæ seu potius theca reliquiarum » (Du Cange).

Le traducteur de l'inventaire de Cluny, en 1382, a lu en plusieurs endroits, *statuarium :* cette lecture, qui est évidemment fautive (il faut rétablir *sanctuarium*), a entraîné un terme absurde, parce qu'il n'est pas français et ne signifie rien, *statuaire.* « Item, un vase, *statuarium*, renfermant le chef de saint Philippe. Item, un vase, *statuarium*, renfermant des reliques de sainte Marguerite. Item, un statuaire ou vase rond, avec son pied, contenant le chef de saint Marcel » (*Rev. de l'Art chrét.*, 1888, p. 196, 197).

6. *Annal. arch.*, t. V, p. 327.

Byzantins (1) : Venise, à cause de ses rapports incessants avec l'Orient, n'avait pas fait difficulté de lui maintenir ce titre.

« Caput S. Barbare » (son chef est à Rome, dans l'église de Saint-Laurent in Damaso) et « caput S. Jo. Baptistæ » donneraient à réfléchir, car il s'agirait du chef entier, ce que dément l'inventaire de 1325, qui porte plus exactement « de capite », non dans un chef, mais dans une cassette, « capseleta », « casela una de rame » et, plus tard, « capsicula ». Le *rame* est le cuivre rouge, comme disent encore les Italiens : ce mot reparait plusieurs fois en 1325, sous la forme « de ramo ».

La couleur sang (2) est *sui generis :* ce n'est ni le rouge, *rubrum*, ni le pourpre, *purpureum*. « Cortinæ longæ duo sanguineæ, cum imperatoribus intus ad equum (3). — Item cortina una longa cum hominibus sanguineis intus. — Item cortina una sanguinea veteri, cum opera purpurea. — Item pannum unum sanguineum cum baptismo CHRISTI. — Item, vexilla duo sanguinea, quæ consuevit portare dux in Bucentauro ». L'inventaire de 1519 nous fait savoir que cette couleur est intentionnelle, car elle se réfère au Saint-Sang, et on s'en sert pour son ostension : « Piviali n° 6, de samito sanguineo ; se adoperano el zuoba sancto de nocte, quando se mostra el sangue de X°. — Piviali n° 4, de samito sanguineo, fodrado de tella ».

Passons à l'inventaire de 1325. Le *nielle* (4) est employé pour l'ornementation de l'orfèvrerie : « Item, de capite sancti Johannis Baptistæ, in quadam capsicula argenti deaurata, cum literis de niello circundata et cum figuris in cohopertura. — Calices quinque argenti deauratos, quorum unus est laboratus ad figuras de nielo, qui ponuntur super altare in magnis festivitatibus ».

Aux fêtes, l'autel était paré d'objets fort divers, comme les trois croix de procession (5), et une corne de licorne (6), sans compter les reliques des saints : « Cruces tres magnas argenti deauratas et ornatas lapidibus et perlis. — Cornum unum de unicornio, ornatum de argento ».

De Linas avait confondu les croix avec les *flabella* (1) et ceux-ci avec les chérubins. Ces derniers se retrouvent dans ces trois articles : « Cherubinos duos argenti, quos portant angelus et Maria in processione ad sanctam Mariam Formosam... cum petris vitreis et radicibus perlarum (2). — Cherubinos tres rotundos argenti, intaiatos (3) cum rame. — Cherubinum unum rotundum cum angelo, varnitum argento retro et perlis antea ».

L'adoration de la croix, le Vendredi-Saint, comme à Saint-Pierre de Rome, se fait avec la vraie croix : « Item, habemus iconam unam cum cruce de ligno Domini, ornatam auro et argento, quæ consuevit ostendi in die Veneris sancti et habet cohoperturam et seraturam argenti ».

Levatum (4) signifie enlevé, c'est-à-dire un relief obtenu par le procédé du repoussé (5) : « Iconam unam cum CHRISTO in cruce argenti deauratam, laboratam ad opus levatum. — Iconam cum angelo argenti, laboratam ad opus levatum. — Iconam cum figuris Sanctæ Mariæ cum filio in brachio ad smaldum levatum, ornatam argento ».

La grande dimension de la pièce rendit suspecte sa préciosité. La fausse émeraude de Venise a son pendant dans le *Sacro Catino* de Gênes, qui est simplement en verre vert. « Platinam unam viridem, ornatam argento deaurato, quæ dicitur esse de smeraldo, quod non credimus ».

Je n'ai point la prétention de relever ici tous les mots singuliers, qui procèdent directement du dialecte vénitien, car ils n'ont qu'un intérêt purement local. Or, c'est l'intérêt général qui seul me préoccupe dans ces extraits, en vue du complément des glossaires spéciaux. *Corporale* dérive de *corpus* : c'est, non pas un linge sacré, comme partout, mais la custode même du corps de Notre-Seigneur : « Corporalle, 1 cum smaldis, ad tenendum corpus Domini ».

Pironatus se dit de la perle taillée en poire (6) :

1. *Annal. arch.* t. V, p. 327.

2. « Un bon drap sanguin que il lui convenoit avoir pour faire robes d'unes noces » (*Acte de* 1371, ap. *Compt. de Guy de la Trémoille*, p. 253).

3. Voir une étoffe de ce genre dans les *Mél. d'arch.* du P. Martin, t. II, pl. XXXII, XXXIV.

4. « Le nielle, qui est un sulfure d'argent et de plomb, étant beaucoup moins cassant que l'émail, a persisté là où le second a ou aurait disparu. C'est pourquoi il fut longtemps employé à décorer les anneaux. Il se prête mieux aux dilatations que les changements de température font éprouver au métal, et, étant plus flexible, il reçoit plus impunément les chocs » (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2e pér., t. XXXVII, p. 247).

« Item, 1 gobelet d'argent, à longes, néellé » (*Compt. de Guy de la Trémoille*, 1395, p. 65).

5. *Rev. de l'Art chrét.*, 1888, p. 349-350 ; *Œuvr. compl.*, t. II, p. 302, 304.

6. « En une queisse longue de boys, quarrée, fermant à la clef, une belle grande jrcone, pesant un rub » (*Inv. du Chât. de Turin*, 1497). Voir sur la corne de licorne *Œuvr. compl.*, t. I, p. 566, au mot *licorne*.

1. Leur nom dans l'*Inventaire du Trésor du saint Siège sous Boniface VIII*, en 1295, est « ventilabra » et « flabella » (Molinier, p. 43, 128).

2. Du Cange n'a pas l'expression *radix perlæ*.

3. L'italien dit *intagliato*.

4. Ce mot n'est pas dans Du Cange.

5. « Si volueris in ipsa ampulla imagines aut bestias sive flores opere ductili facere, compone in primis confectionem ex pice et cera et tegula » (Theophil., *Sched. div. art.*, lib. III, cap. 57). Le repoussé se fait à l'aide d'une matrice en creux, qui donne le relief à la plaque de métal ; pour le maintenir, on le remplissait d'une composition de poix, de cire et de brique pilée.

Voir sur le procédé, Plon, *Benvenuto Cellini*, p. 55-56.

6. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 41, 43.

« Balasium unum magnum, varnitum argento, cum tribus perlis circum circa pironatis. »

Mgr Pasini fait observer que les inventaires italiens portent *perle in pero*, *perle in forma di pero*, *peri di perla*, *pero perla*.

Parmi les bijoux sont énumérés (parure d'une Madone sans doute) *gorzeria*, *corona*, *pectorale*. Le pectoral ou joyau devait être une agrafe de manteau ou un bijou pendant sur la poitrine, un *pent-à-col* : « Pectorale sive joietam I magnam auri cum duabus aquilis pendentibus ad intaios ». Le beau fermail du Musée de Cluny a aussi un aigle comme décor. Deux aigles ne donneraient-ils pas l'origine de l'aigle à deux têtes (1), qui réunit les deux oiseaux en un seul?

La couronne va de soi : c'est l'ornement de tête. Il y en a dans le trésor jusqu'à douze, marquées chacune par une lettre différente : « Coronam unam, quæ habet unum A. — Coronam unam auri, quæ habet M retro signatum ».

Gorzeria, dit Mgr Pasini, équivaut, dans les inventaires subséquents, à *pectorale*. Ici les deux locutions étant admises en même temps doivent correspondre à deux objets distincts. Je traduis par *gorgière* ou *gorgias* (2) : il y en a quatre en or gemmé : « Gorzeriam unam, cum uno smeraldo in medio, auri, cum petris et perlis varnitam ». La gorgère est un *collier*, auquel pend le pectoral.

« Sigleletum unum, cum branciis, de vitro, depictum ad figuras. » La destination ne résulte pas clairement de l'expression, quoiqu'elle ressemble singulièrement à notre français *seille*, *seillette*, dans le sens de *seau à puiser et conserver l'eau* (3). Un autre article nous renseigne mieux, car il en fait un bénitier portatif pour l'aspersion : « Sigleletum I argenti ab aqua sancta, quod damus in magnis festivitatibus ».

Fustus est le bâton, insigne de la dignité du primicier du chapitre, dont fait usage aussi le chapitre du dôme de Milan et qui se tient à la main comme une canne : « Fustum unum, ad usum domini Primicerii ». L'inventaire de 1519 le dit en ivoire et de cinq pièces : « Uno baculo de avolio in pezi 5. » L'ivoire, en 1325, est appelé, du nom de l'animal qui le produit, *lefantum* pour *elefantum* : « Qui busoleti sunt in uno busolo de lefanto ».

1. L'empereur Sigismond est le premier qui, en 1411, ait pris l'aigle à deux têtes. Auparavant, les empereurs du Saint Empire Romain avaient deux aigles, un de chaque côté du trône.

2. Les exemples cités par V. Gay sont uniquement en étoffe.

3. C'est notre *situla* : « Item, situla argentea major ad aquam benedictam. cum pedibus et cum aspersorio argenteo majori.— Item, alia situla argentea minor ad aquam benedictam, et sine pedibus, cum aspersorio argenteo minori » (*Inv. de la Cath. de Châlons sur Marne*, 1410, nos 84, 85).

Porteletæ s'entend des volets qui se replient sur l'*icone* centrale et forment avec elle un triptyque : « Iconetam unam argenti cum porteletis et imaginem Sæ Mariæ in medio. » Ailleurs, les portes sont à jour, en grillage : « Item, iconam unam cum capite rotundo de argento et cum.... duabus portellis de rete (1) argenti ».

Le lapis lazzuli (2) se laisse à peine deviner sous le nom fantaisiste de *pierre de Lazare* : c'est la plus ancienne mention peut-être de son emploi en orfèvrerie : « Candelabra duo magna de cristallo et lapide Lazari, ornata argento cum pedibus de rame ».

L'*altariolum* est une icone ou tableau de dévotion : « Altariolum unum ad modum icone, ornatum auro ». L'*altarino*, comme disent les Italiens, a un pied pour le supporter.

Il n'y a pas de doute sur la signification de *scosesia*, que Mgr Pasini traduit « di qualita inferiore, di pochissimo pregio ». Il s'agit ici de perles d'Écosse (3), par opposition à celles d'Orient : « Perlas 64 in uno ligacio orientales et scosesias. — Perlas 10 scosesias et orientales ». Les perles sont enfilées dans de la soie : « Mazias 3 perlarum cum flochis setæ ». Le *fioccho* terminal ou houppe est formé par l'effilé du cordonnet. Les perles étant percées, on les montait généralement sur un fil de métal qui les traversait ; mais, parfois aussi, quand elles sont en chaton, on voit le trou d'enfilage.

« Saphillos 30, parvi valoris, in castonis. — Balasios 7, parvi valoris, in castonis ». Ces saphirs et balais en chaton dénotent un système qui prévaut au XIVe siècle et qui ici offre la date certaine de 1325. On emploie les pierres isolément et montées; la monture ne fait plus corps avec la pièce, elle s'y ajoute et superpose, ce qui se constate très bien sur un des reliquaires de Charroux (Vienne). Le commerce vendait les pierres toutes montées, en bâte.

L'inventaire de 1519 est surtout consacré aux ornements et étoffes. L'emploi des *gramite* (4) est très nettement déterminé : ce sont des pièces de parement à l'aube, elles se placent aux *pieds* et aux *manches* ; plus tard, elles seront remplacées par des dentelles. « Camisi 3, con le sue gramite rechamade a figure di perle ». L'inventaire de 1598, que ne donne pas Mgr Pasini, porte : « Sono state disfatte tutte le

1. *Rete*, filet de pêche.

2. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 36, 37.

3. *Le Glossaire archéologique*, au mot *Écosse*, ne parle que de *mors* et de *dagues*. Du Cange fournit cette citation au mot *perlæ* : « Statuta mss. pro aurificibus Parisiens. an. 1355 : *Ne orfèvre ne peut mettre en œuvre d'or ne d'argent parles d'Escoce avec parles d'Orient, si ce n'est en grand joyaux* ».

4. *Rev. de l'Art chrét.*, 1888, p. 354, note 4 ; *Œuvr. compl.*, t. II, p. 295, sous la forme *gramicia* et *gramata*.

gramite delli camici et amiti per ridurli alla moderna, et questo d'ordine dell' Illmo Federico Contarini procurator ». Ce seul passage démontre qu'en fait d'inventaires, il n'eût rien fallu omettre.

Le parement (1) du roi de France (lequel ?) rappelle un souvenir national. Le mot s'entend ici simplement d'une chasuble avec ses accessoires : dalmatique, tunique, cordons, aubes et amits, le pluvial étant à part n'est pas compris sous le terme générique. « Paramento uno de campo d'oro, intitulato del Re di Franza, zoe pianeda una, do strette, rechamade de perle, con la sua ✠ alla pianeta rechamada de perle; tre camisi, con le sue gramite de man et de piede rechamade de perle per tuti suoi frixi, stole 2, manipoli 3, tuti rechamadi de perle et con li cenzoli, sono rechamadi de perle ali soi fiochi, i qual fiochi sono piu grandi che non sono quelli del paramento de veludo ». Cette abondance de perles de verre s'explique dans le pays où on les fabrique.

Le *frixo* est l'orfroi. Nulle part on ne mentionne l'origine vénitienne, comme dans ce passage : « Stole due pretiose de aurifriso Venetie, cum manipulis » (*Inv. de la Cath. de Winchester*, 1171, n° 41).

Le capuchon du pluvial se termine par un *fioccho*, ainsi qu'on le voit sur les tableaux du XVIe siècle et les gravures du XVIIe ; je citerai entr'autres le baptême de Philippe d'Autriche (1479), reproduit dans le *Glossaire archéologique*, p. 116 et le tableau du retable de l'église du JÉSUS à Poitiers, peint par Finson, en 1615 : « Pivial un de campo d'oro (2), intitolato del Re di Franza... con el fiocho del dito capuzin e tuto rechamado de perle ».

En fait d'étoffes, signalons le *raxo* ou *raso* (3), le *tabit* (4), le *zambeloto* (5), le *rizado* qui correspond à *riccio* ou or frisé (6), le *brochado*, le *damaschin* (7).

Le *turquesque* (8) est distinct du *moresque* (9) : « Piviali 2 de veludo pizolado turchescho. — Pivial uno de campo d'oro carmesin turchescho. — Pivial uno de pano de seda alla morescha, con el frixo de veludo brochadelo turchescho. — Pano uno da lectorin, de seda ala morescha. — Pano uno da lectorin, brocado d'oro alla morescha ». Suit une énumération de parements de lutrin (1).

Mgr Pasini confond deux toiles absolument différentes : *Rensa* n'est pas synonyme de *Cambrada*. L'une est la toile de Reims (2) et l'autre de Cambrai (3). Je n'admets qu'avec réserve l'interprétation de *cotanin*, qui serait une « tela di cotone : » « Piviali 2 de cotanin carmesin, con li soi frixi et li soi capuzini de rechamo d'oro et li fiochi d'oro ». L'étoffe n'est pas assez précieuse pour figurer en pluvial dans le trésor de Saint-Marc : le *Glossaire archéologique* ne signale que des nappes en coton et pas d'ornements.

Cependant je dois dire que l'inventaire du prieuré de Pont-en-Royans, en 1406, enregistre, non seulement une nappe, mais une chasuble de coton : « Item, quedam alia casula seu chasibla cothoni albi. — Item, quædam parva ma pareytiatam seu variatam cothoni » (nos 43, 110).

Comme couleurs liturgiques, voici le *rose*, le *jaune* et le *rouge* associé au *noir* (4) : « Pianede n° 3 de samito rosado (5) con le ✠ de cendado ».

« Pivial uno vechio de veludo zalo. — Paramento uno de veludo zalo.— Un fazoletto de zeda zalla ».

« Piviali n° 2 de brochatello negro, con li soi frixi de capucini de brochatello. rosso. — Paramento uno de veludo negro..., listadi de damaschin rosso turchescho ».

Le vert paraît affecté au Saint-Sacrement, comme anciennement à Clermont : « Uno pano d'altar de damaschin verde, con la sua ✠ d'oro de soprafil in mezo: se adopera in capella del Smo ».

Le *frontal* pend en avant à la nappe : « Una tovaglia de tella per l'altar grando, con uno frontal d'avanti de cendado, con figure de rechamo d'oro, con i fiochi de seda et d'oro ».

Il y a des tentures spéciales pour le sépulcre (6) du Jeudi-Saint : « Pezi quatro de campo

1. *Parement*, dans les inventaires, a les deux acceptions de *chapelle* et de *devant d'autel* (*Œuvr. compl.*, t. I, p. 148, 185).
2. *Œuvres complèt.*, t. I, p. 561, 577, aux mots *drap d'or* et *toile d'or*.
3. Satin, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 60.
4. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 141.
5. *Ibid.*, p. 555, au mot *cambelot*.
6. *Ibid.*, p. 573, au mot *riccio*.
7. *Ibid.*, p. 21.
8. *Ibid.*, p. 75, 76. « Item, huit forres de carreaulx de cuyr, ouvré à la turquesque. — Item, trois couvertes de lytière de cuyr, ouvré à la turquesque » (*Inv. du Chât. de Chambéry*, 1497, nos 411, 412).
9. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 72.

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 155.
2. « Une pièce de fine toille de Reims. — 18 aunes de fine toile de Reims ». (*Compte royal de* 1352).
3. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 170. — « Deux piesses de toyle, ugne de batiste et de Canbray » (*Inv. de J. de Malliard*, 1527).
4. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 112. — « Une aulne de veluyau noir et une aulne de satin noir pour couvrir les heures de madite Dame et pour deux satins noirs pour faire une chasuble noire et les paremens d'autel pour la chapelle de madite Dame, 36 fr. 5 s. t. — Item, un sendail de Lucques pour doubler la dite chasuble, 6 fr.. — Item, trois quartiers de satin vermeil pour faire les croix dedens es paremens, 2 fr. » (*Compt. de Guy de la Trémoille*, 1395). — « Item, quidam pannus niger de bochassin, orlatum albo, cum cruce rubea de longitudine » (*Inv. du prieuré de Pont-en-Royans*, 1406, n° 50).
5. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 118.
6. *Ibid.*, p. 168.

d'oro per el Sepulchro. — Una coperta del Sepulchro de cendado (1) carmesin, con franzoni d'oro et de seda ».

A l'occasion de l'exposition des reliques, on met une tenture : (2) je ne m'explique pas sa couleur noire. « Un pano de raso negro turchescho, se tien su l'altar quando se mostra le zoje ». Un autre tapis recouvre l'arche où on les conserve, comme on faisait au moyen âge pour les tombes : « Pezi quatro de pano de seda forestiera, vechi, se metono sulla cassa de le reliquie ».

Le missel a ses deux coussins, pour les deux coins de l'épître et de l'évangile : (3) « Cussini n° 2, vecchij, de rechamo d'oro, per l'altar grando ».

Trois ombrelles sont inscrites : « Una ombrela de damaschin negro, fodra de tella negra et la coperta del portatile de damaschin negro fodra de tella ». Elle devait servir pour le transport du Saint-Sacrement le Vendredi-Saint. Les autres couleurs sont *blanc* et *or* : « Una ombrela de damaschin bianco turchescho. — Una ombrela de campo d'oro, fodra de raxo carmesin, con la sua bandinela de rechamo ».

La *bandinela* est la bande qui pend, *pente* ou *gouttière* (4).

Mgr Pasini traduit *Fazuol* par « velo humerale ». C'est vrai pour cet article, qui indique qu'il est affecté au sous-diacre : « Un fazuol vergado d'oro per el subdiacono ». Il ajoute aussi le sens de « manutergio », non *essuiemains*, mais *mouchoir*, qui convient mieux aux articles suivants, car il est en soie : j'ai déjà traité cette question (5), il me faut donc donner les textes complémentaires. « Uno fazuol turchescho biavo, vergado, per l'altar grando. — Un fazuol pavonazo vergado. — Un fazuol lavorado ala barbarescha (6). — Un fazuol de seda, rechamado d'oro, con l'arma Zena ». (7)

Les inventaires de Saint-Marc, quoiqu'incomplets, fournissent donc un appoint important à la littérature ecclésiologique.

X. B. DE M.

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 556, au mot *cendal.*

2. « Item, deux paremens de velour tanney, semés de baguenauldes et lettres d'or, servans à mectre sous le chef Sainct André » (*Inv. de la Ste Chapelle de Dijon*, 1563, n° 78).

3. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 156.

4. « Ung ciel de verdure, tout folliagé de toutes couleurs, goetières de mesmes sementes, lesdictes goetières d'oiseaulx frengés de fil de laine tannée et violette. — Item, deux pendens de sarge tannée et viollée » (*Inv. du Chat. de Chambéry*, 1497, n°s 635, 637).

5. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 59.

6. « Une petite quaisse, plaine de boursses, chausses, saintures, esguillettes et autres ouvraiges faictz à la façon de Barbarye » (*Compte de* 1538).

7. « Item duo manutergia altaris cum crucibus aurifresatis. — Item octo manutergia altaris diversorum colorum » (*Inv. des Templ. de Toulouse*, 1313, n°s 10, 43).

XIII. — Avignon (XIVe siècle).

M. Muntz, dans sa brochure *Giovanni di Bartolo da Siena, orafo della corte di Avignone nel XIV° secolo*, 1888, in-8°, a donné des comptes qui équivalent à des inventaires. Quelques expressions méritent qu'on s'y arrête un instant.

Balansa. Du Cange n'a que *balanx* et *balantia.* « Pro una balansa ad ponderandum ».

Carnation. Le moyen âge a peint l'orfèvrerie pour exprimer la couleur naturelle des chairs (1). « La testa di san Paolo, oltre l'esser dorata, a la faccia et il collo di color di carne, barba bionda lunga, calvo in testa con un ciuffetto di capelli in mezzo verso la fronte... La faccia di san Pietro, come quella di san Paolo, ma la barba riccia, bianca, tondetta, un poco di zazzeretta nelli capelli ricci ».

Clefs. Au buste de saint Pierre, les clefs étaient unies par une chaînette, afin d'exprimer l'unité du pouvoir spirituel : « Un paro di chiavi lunghe d'argento dorate, con una catenina attaccata, nel fine della quale vi è una palla, smaltato di rosso, con l'arme del papa sudetto ». (Urbain V.)

Clochettes. La tiare, comme la mitre (2), avait des clochettes, au lieu de franges, à l'extrémité des fanons. « Li pendoni del regno, pieni di gioje finissime e grosse, nel fine dei quali vi sono sei campanelle lunghe dorate ».

Collier. Le buste de saint Pierre, dont je viens de parler, avait aussi son collier, comme on le voit aux anciennes chasubles (3). « Attorno al collo un collare, alto da sei dita, pieno di preziosissime gioje ».

Croix. « Pro reparatione baculi unius crucis », « pro aptando crucem Domini pape ». La croix processionnelle est un insigne papal.

Pallium. Du Cange n'a pas l'acception de *dais*, que rendent évidente les douze hastes de support : « pro XII hastis pro portando pallium. » On disait en français *poile* (4).

Proba. V. Du Cange à ce mot. « Item pro III unciis et VII denar. auri... positis in proba Domini nostri pape ». Ce terme s'entend de l'*essai* et du vase qui sert à cet usage. L'essai a encore lieu, pour l'eau et le vin, à la messe pontificale. Le *Cérémonial des évêques* le prescrit aussi quand

1. *Congr. arch. de France, sess. de Pamiers*, 1884, p. 201 : buste de saint Lizier, XVIe siècle.

2. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 300.

3. *Ibid.*, p. 297.

4. *Ibid.*, p. 166.

l'évêque officie : « Urceolus vini et aquæ, ... prægustatos a credentiariis ». (Lib. II, cap. VIII, n. 60.)

Spersorium. Du Cange donne les deux formes *spersorium* et *sparsorium*, contraction de *aspersorium*. Il s'agit de l'aspersoir.

Tiare. Une croix la termine. Le buste de saint Pierre, exécuté en 1369, avait « un regno in testa, il fondo del quale è tutto di perle picciole, con tre corone nel regno ..... in cima, una bella croce con quattro grossi smeraldi, un rubino in mezzo a quattro perle grosse tonde, da i canti sostentata questa croce da tre grossissimi zaffiri ».

X. B. DE M.

XIV. — Palerme (1491).

Un inventario di libri del secolo XV, par G. Travali ; Palerme, Davy, 1888, in-8° de 32 pages.

Cet inventaire, daté de 1491, concerne la *librairie* du baron di Grottacorda, à Palerme, qui comprenait 157 ouvrages, dont 94 manuscrits et 54 imprimés, c'est-à-dire *incunables* (1). On y voit de l'histoire, du droit, de l'écriture sainte.

Les livres sont en parchemin, « carta membrana » ou en papier, « in carta, in carta bombicis, in carta bombicina ». Les imprimés sont qualifiés « ad stampam », « impressum », « impressione » ; les manuscrits « ad manum », « manu scriptum ».

La « forma parva » paraît être l'in-4°, au dire des bibliophiles italiens ; il y a aussi l'in-folio « magni voluminis », l'in-8° « mediocris voluminis » et le format moyen « dimidie forme ».

A propos d'*incunables*, je dois consigner ici que le *Bibliofilo*, qui se publie à Bologne, a donné, en 1888, pag. 150-154, un excellent article de M. Ferrari, intitulé : *Le bibliografie degli incunaboli*. Les ouvrages italiens, anglais, allemands, français, qui traitent de cette spécialité et qui sont au nombre de cent, sont classés par ordre alphabétique de nom d'auteur.

A l'exposition typographique rétrospective, qui a eu lieu à Bologne en 1888, la même revue signale, p. 156, une inscription du XIVe siècle, gravée sur marbre et appartenant à cette ville, où elle déterminait les dimensions du papier de coton, qui se fabriquait de trois sortes : *imperialle* (0,74 sur 0,50), *realle* (0,61 sur 0,44), *rezute* (0,45 sur 0,31) :

QUESTE SIENO LE FORME DEL CHOMUNE DE BOLLO GNA DE CHE GRANDEZA DEUE ESSERE LE CHARTE DE BAM BAXE CHE SE FARANO IN BOLLOGNA E SO DESTRETO CH OME QUI DE SOTTO E DIVIXADO.

L'*illustration* comporte les *figures*, « figuratum storiatum », « cum aliquibus figuris » et les rubriques en rouge « miniatum ».

La reliure est variée de couleur, noire, rouge, verte, blanche : « Cum coperta nigra », « copertum nigro », « rubeo copertum », « coperta rubea », « copertura alba », « coperta viridi ». Les ais qui forment les plats sont appelés *tabulæ* ou *tegulæ :* « cum tabulis grossis », « absque tegulis ». Du Cange a *tabula* dans le sens de couverture, mais il ne cite qu'un seul texte des coutumes de Cluny : « inter tabulas argenteas, quæ factæ sunt ad textum evangelii (1). » Il ne donne pas l'acception de *tegula*. Une couverture est en papier, « cum copertis de carta », même en papier collé ou épais, qui répond à notre carton, « carta incollata ».

Fundellus manque aussi au glossaire : le commandeur Scalia le traduit par *signet* (2), et y voit une altération de *funicellus*, diminutif de *funis*. Il y en a de rouges, blancs, jaunes, verts, noirs et même en cheveux : « cum fundello viridi », « jalno », « capillari », « nigro », « rubeo », « albo ».

Les ouvrages qui intéressent la France sont ceux de Roland, doyen d'Avranches (1174-1188) : « Summe domini Orlandi decani » ; de Guillaume Durant : « Rubrica magistri Guillelmi Durante », « Secunde partis Speculi domini Guillelmi Durantis », « Tertie partis » du même ; de Nicolas de Lyre (1270-1340) : « Postillæ fratris Nicolai de Lira in Apocalipsim » ; d'Oltrado, de Lodi, professeur à Montpellier, mort à Avignon en 1335 : « Consiliorum et questionum Oltradii » ; du cardinal d'Ostie, mort à Lyon en 1271 : « Summe Ostiensis super titulo decretalium « et d'Angelo de' Gambiglioni d'Arezzo (1472), imprimé à Toulouse en 1480 : *Solemnis et amena lectura super titulo de actionibus institutionum*, Tholose, anno M.CCCC.LXXX, die 29 mensis aprilis per Joannem Teutonicum », in-folio.

(A suivre.)

X. BARBIER DE MONTAULT.

1. Le premier ouvrage imprimé à Palerme fut *Consuetudines felicis urbis Panormi*, 1478, in-8°.

1. « 1380. Johanni Bartolo, argentario, pro deaurando duas tabulas unius libri de capella Domini nostri, X flor. » (Muntz, *Giovanni di Bartolo da Siena*, p. 17).

2. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 307.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France. — *Séance du 18 décembre 1889.* — M. Guiffrey signale, dans l'inventaire des joyaux du duc de Berry, dont il prépare la publication, quatre médaillons en or de facture italienne, représentant des empereurs romains, et dont le prince fit l'acquisition, en 1402, de marchands originaires d'Italie. Il présente les moulages de deux de ces médailles, qui appartiennent actuellement au Cabinet des médailles. M. Courajod fait observer combien la date d'exécution de ces médailles est importante à fixer pour établir qu'à l'époque de leur exécution, l'art italien n'était pas encore converti à la doctrine de l'art antique. — M. Omont communique le texte d'un fragment de tablettes de cire appartenant au Musée britannique et contenant un compte de distributions de l'abbaye de Cîteaux, de la fin du XIIIe siècle ou du commencement du XIVe. Il signale en même temps, comme étant d'une authenticité très suspecte, d'autres tablettes appartenant au même établissement, n° 33270, et portant des inscriptions en caractères grecs. — M. de Lasteyrie propose une interprétation nouvelle du bas-relief de Toulouse où M. Courajod a cru voir deux signes du zodiaque imités de l'antique, et qui doivent n'être que la représentation figurée d'une légende dont il est fait mention dans une histoire de l'église Saint-Sernin publiée au XVIIe siècle. — M. l'abbé Duchesne entretient la compagnie de plusieurs inscriptions chrétiennes nouvellement reçues d'Afrique. — M. Guiffrey signale la présence, dans l'église de Notre-Dame de Paris, d'un tableau représentant la légende bien connue d'un père de plusieurs enfants, dont un seul légitime; pour attribuer son héritage on imagina de faire pendre le père et d'obliger ses fils à tirer sur son corps, un des fils refuse et il est reconnu comme légitime. Le tableau de Notre-Dame représente quatorze enfants au lieu de trois, puis quatre qui figurent sur les anciens monuments.

Séance du 15 janvier 1890. — M. Adrien Blanchet lit un travail intitulé: Contribution à l'épigraphie romaine de Langres. — M. Héron de Villefosse communique de la part de M. Rochetain d'Avignon un petit vase en terre cuite trouvé aux baux près d'Arles, qui porte en caractères grecs, le mot *Segomar*, gravé à la pointe, et qui paraît être le nom de l'ancien propriétaire du vase. — M. le lieutenant Espérandieu envoie à la Société communication de la découverte d'un cachet d'oculiste nouveau, portant le nom de Caïus Julius Atilianus.

Séance du 22 janvier. — M. l'abbé Thédenat lit une note de M. l'abbé Battiffol, relative à des manuscrits grecs conservés en Italie. — M. Durrieu explique comment le tableau, aujourd'hui connu sous le nom de la *Belle Ferronnière*, n'est pas celui à qui cette désignation convient et à qui tous les inventaires l'ont régulièrement attribuée avant le commencement de ce siècle. — M. Héron de Villefosse présente des ampoules de pèlerinage en terre cuite, originaires d'Éphèse. — M. l'abbé Muller appelle successivement l'attention de la Société sur des bracelets gaulois en bronze et un cylindre à pendeloques bruissantes, découverts dans le département de l'Ain; sur une représentation ancienne de la crucifixion en cristal gravé, et sur un document de 1636 intéressant la biographie de Callot. — M. Mowat signale la découverte, à Helden (Limbourg), d'une grande plaque en argent doré de l'époque franque, représentant une lutte contre des bêtes féroces.

Séance du 29 janvier. — M. de Barthélemy lit une note de M. le baron de Baye sur la nécropole d'Habblingbo dans le Juttland (Suède). — M. Blanc, chargé de mission en Tunisie, communique des photographies de monuments qu'il a recueillies au cours de ses explorations.

Séance du 5 février. — M. Omont, membre résidant, lit une note sur un testament grec du moyen âge; c'est le testament de l'un des dignitaires de la cour de Constantinople, le protospathaire Eustathe qui vivait au milieu du XIe siècle. — M. Vauvillé, associé correspondant, présente une bague ancienne trouvée à Montigny l'Engrais (Aisne). — MM. le commandant Maurice de Vienne et Étienne Michon sont élus associés correspondants. M. Adrien Blanchet, associé correspondant, communique la photographie d'une affique en argent du Musée de Copenhague. — M. l'abbé Duchesne, membre résidant, traite la question de l'époque de la fondation des évêchés en Gaule et conclut qu'à la fin du IIe siècle, l'église de Lyon devait être le seul existant. — M. de Crèvecœur associé correspondant communique un anneau trouvé à la Bourboule (Puy-de-Dôme).

Séance du 12 février. — M. L. Courajod en présentant une histoire de l'abbaye d'Orbais (Marne), par Dom du Bout, publiée par M. Ét. Héron de Villefosse, insiste sur l'importance des documents mis au jour dans ce volume et sur les faits nouveaux qu'ils révèlent au sujet du grand

mouvement historique dont on est redevable aux bénédictins du XVIIe siècle. — M. le Président annonce la présence à la séance de M. A. Evans, fils de M. John Evans, associé étranger de la Société. M. A. Evans présente un petit bronze antique, représentant un bélier couché, qui a peut-être servi d'encrier. — M. Evans présente en même temps trois médaillons d'argent de Syracuse. — M. Audellent met sous les yeux des membres de la Société plusieurs photographies qu'il a faites au cours d'une récente mission en Algérie. L'une de ces photographies représente l'Afrique personnifiée, les trois autres une victoire ailée, ces deux objets appartiennent au Musée de Constantine.

Académie des inscriptions. — *Séance du 20 décembre 1889.* — Le P. Delattre a trouvé à Carthage une inscription relative au proconsul Symmaque, la seule complète qui existe encore sur ce personnage. — Le docteur Vercoutre a trouvé un *aureus* à l'effigie de Marc-Aurèle, frappé quarante-trois ans avant JÉSUS-CHRIST. Au revers, d'après le docteur Vercoutre, un corbeau sur un rocher représente les armes parlantes de la ville de Lyon à cette époque.

Séance du 27 décembre. — Il est procédé au renouvellement du bureau de l'Académie pour 1890. A l'unanimité, M. Schefer est élu président et M. Oppert vice-président.

Séance du 3 janvier 1890. — M. Yule, correspondant anglais, qui venait d'être nommé, est mort le lendemain; il a néanmoins connu sa nomination et envoyé en latin ses remerciements à l'Académie. Ce remerciement vaut qu'on le cite: *Reddo gratias, illustrissimi domini, ob honores tanto nimios et quanto immeritos. Mihi robora deficiunt, vita collabitur, accipiatis voluntatem pro facto. Cum corde pleno et gratissimo moriturus vos, illustrissimi domini, saluto.* — Lettre de M. Schlieman remerciant l'Académie d'avoir accueilli favorablement l'idée d'envoyer un délégué pour visiter les fouilles de Troie, et protestant contre les accusations de M. Bœttiner qui, du reste, a fait des rétractations. — Les ruines mises à jour à Hissarlick, sont considérées par les savants de Vienne et de Berlin, non comme une nécropole à incinération, mais comme des habitations, des temples et des fortifications. — A Rome, on a trouvé dans les fondations du futur hôpital militaire, une chambre romaine, une mosaïque, une tête de marbre antonine, des pieds de statues avec inscription, plus une figure de jeune garçon mettant sa main sur un lézard qui servait d'orifice à une fontaine.

Séance du 24 janvier. — M. L. Delisle rappelle la communication qu'il a faite, précédemment, à propos de la découverte de feuilles des registres des enquêteurs de saint Louis, trouvées dans des reliures datant de 1823, et il fait savoir que le P. Ingold a donné, ces jours derniers, à la Bibliothèque nationale, de la part de M. l'abbé Delsor, curé de Nordheim, en Alsace, un exemplaire d'une chrestomathie de 1823, dont la couverture était formée d'une double feuille du registre des enquêteurs de saint Louis. Ce document renferme quarante réclamations portées aux commissaires royaux dans les diocèses de Laon et d'Amiens. — M. Philippe Berger fait une communication sur une série d'inscriptions néopuniques trouvées à Makteur, en Tunisie, par MM. Bordier et Delherbe. Ces inscriptions sont surtout curieuses par les symboles qu'elles renferment: on y voit des poissons et des dauphins. Avec l'aide de M. Cagnat, M. Berger a pu reconnaître que les noms portés sur ces inscriptions étaient des noms romains déguisés; les symboles relevés se rapprochent de ceux en usage à l'époque de saint Augustin.

Comité des travaux historiques. — M. Pouy attire l'attention du Comité sur cinq bas-reliefs, représentant l'invention des reliques de saint Firmin, qui sont conservés dans la crypte de Saint-Acheul près d'Amiens, et qu'il considère comme congénères des célèbres sculptures de la clôture de la cathédrale d'Amiens. M. Bonel signale deux retables en bois sculpté, conservés dans la chapelle de N.-D.-de-la-Vie à Saint-Martin-de-Belleville (Savoie). M. Dumuys croit reconnaître une grande similitude entre des marques de tâcherons de la cathédrale de Drontheim, en Norwège, avec celles de la cathédrale de Neufchâtel et de plusieurs églises françaises. — M. des Méloizes, au nom de M. Buhot de Kersers, donne lecture d'un curieux travail sur l'architecture romane en Berry ; les églises de cette contrée présentent un plan cruciforme, des bas-côtés, une abside voûtée, et deux absidioles; nefs voûtées en berceaux ainsi que les collatéraux ; croisée surmontée d'une coupole sur trompe et d'un clocher. — M. de Marsy signale un mémoire de M. J. Berthelé sur l'art campanaire en Poitou. — M. Enlart lit une étude sur quelques fonts baptismaux de la France ; il conclut que beaucoup de fonts de l'époque romane doivent provenir des ateliers de Tournai et de Boulogne. Il appuie ainsi une thèse que nous avons naguère émise et développée (1). Nous avons montré que les ateliers de Tournai livraient des fonts baptismaux dans une région qui s'étendait à l'époque romane, jusqu'à la Hollande actuelle, d'une part,

1. V. *L'Art à Tournai et les anciens artistes de cette ville*, par Ad. De Lagrange et L. Cloquet. — Tournai. Casterman, 1888.

d'autre part jusqu'en Picardie, et qui se limitait, à l'est, au bassin calcaire de la Meuse ; nous ajouterons que celui-ci a été un autre centre contemporain de fabrication, dont le débouché s'est étendu du Limbourg jusqu'en Champagne, ainsi que l'a constaté M. Demaison.

M. P. Parfourne fait connaître des documents inédits relatifs à l'achèvement du grand porche et des tours de la cathédrale d'Auch au XVIIe siècle.

M. Roman envoie une notice sur un ancien pavage émaillé de l'église de Saint-Pierre à Vienne (Dauphiné), et M. Leclert écrit, de son côté, au sujet de carreaux vernissés, conservés au Musée de Troyes, signés Lambert et Renier Mocaut, de Chantemerle (XIVe siècle). M. L. Palustre, de son côté, étudie le carrelage de l'abbaye de Villeloin (XVe siècle). M. B. Ledain donne lecture d'une étude sur l'architecture militaire du Poitou, du XIe au XIIIe siècle. M. de Mély s'occupe des reliques du Lait de la Vierge et des reliquaires destinés à le renfermer. M. Midoux, de la Société archéologique de Laon, a recueilli 6000 filigranes de papier, qui lui permettent de reconstituer l'histoire de toutes les marques de papier. M. Guibert envoie une étude, dont nous avons rendu compte ici, sur l'orfévrerie limousine du moyen âge.

Le n° 2 du *Bulletin du Comité* contient une notice de M. G. Durand sur un cuivre funéraire gravé et émaillé (ou du moins mastiqué) que possède le cathédrale d'Amiens, et qui fait mémoire d'une fondation de l'évêque Jean Avantage (XVe siècle). Ce cuivre nous paraît être de fabrication brugeoise. Nous en connaissons d'autres qui offrent avec celui-ci de grandes analogies de facture et de dessin, notamment celui qui se voit dans la collégiale de Nivelles.

Société des amis des monuments parisiens. *Compte-rendu de l'assemblée du mois de décembre 1889.* — Devant une salle comble, où se trouvaient les représentants les plus autorisés de l'art, de l'érudition, de la politique, des amateurs et de la critique, M. Hardy a donné connaissance des lettres et télégrammes communiqués à M. Charles Normand, contenant des félicitations adressées par différents pays à la France, à son gouvernement et à la Société pour les heureux résultats obtenus par le *Congrès officiel international pour la protection des monuments près de l'Exposition universelle.*

M. Charles Normand annonce que le nouvel Itinéraire-Guide de Paris formera bientôt l'inventaire le plus complet de la capitale ; il indique l'extension prise par le Comité des monuments français et son organe l'*Ami des monuments*, destiné à sauvegarder et à faire connaître les œuvres d'art inédites ; l'idée de la Croix Rouge destinée à préserver les monuments en temps de guerre a reçu le meilleur accueil en Europe ; un Comité international est formé, et nul doute que tout le monde n'ait à cœur de lui envoyer son adhésion.

M. Piton fait une conférence sur le quartier de la Bourse du Commerce ; pièces d'archives en main, mais avec une fine bonhomie, dégagée de toute pédanterie, il a montré la vie au XIIIe siècle, suivi au jour le jour les grands personnages, donné nombre d'indications *absolument inédites* sur le quartier. Il a rectifié nombre de fausses allégations relatives à Catherine de Médicis, fait circuler des sceaux et des pièces d'archives ; de grands plans permettaient à tous de suivre les transformations du quartier.

M. Augé de Lassus a conté en poète les vicissitudes des savants, des animaux et des bâtiments du jardin du roi et du Museum ; il a expliqué, avec un charme particulier, les projections à la lumière oxhydrique, exécutées sous la direction de M. Mareuse, d'après des photographies prises pour la Société, au moment du déménagement des anciennes salles du Museum, dont le souvenir est conservé sur des clichés inaltérables par les soins de l'Association.

Puis l'Assemblée a procédé au renouvellement du Comité, dont la liste sera publiée dans le prochain *Bulletin* (1).

Société des antiquaires de Picardie. — *Concours pour 1890.*

Prix d'archéologie. — Fondation Le Dieu.

Une médaille d'or de la valeur de 500 fr. à l'auteur du meilleur *Mémoire manuscrit d'archéologie concernant la Picardie. Au choix des concurrents.* (Description archéologique d'une église, — d'un monument militaire, — épigraphie, — numismatique, — tapisserie, — vitraux, etc.)

Société d'archéologie Lorraine. — Mgr X. Barbier de Montault a raconté dans nos colonnes une visite qu'il a faite en société de M. L. Palustre à la ville de Dijon. Le *Journal des archéologues lorrains* publie une excursion de ces deux mêmes érudits au pays de Verdun narrée par la même plume.

Leur voyage commence par l'église d'Avioth, dont nous avons parlé, et qu'on dirait fille de la cathédrale de Reims (1).

Au midi, se dresse un élégant édicule détaché

1. Adresser les demandes au secrétariat, 98, rue Miromesnil, ouvert les mercredis et samedis, de 9 heures à 10 heures.
2. V. année 1889, pp. 295 et 355.

du gros œuvre dans lequel Viollet-le-Duc a vu un lampadaire et dont la destination reste indécise.

Le portail méridional est historié des mystères de la Vierge, y comprise la légende du moissonneur à la fuite en Égypte. Au portail principal, jugement dernier, passion, arbre de Jessé, travaux des mois, collège apostolique, etc. A l'intérieur, une chaire en pierre, datée 1538, du côté de l'Évangile. Vitraux remarquables. Madone miraculeuse du XIIe siècle. Le massif de l'autel est orné des évangélistes et des docteurs de l'église latine.

A Clermont-sur-Argonne, Mgr Barbier de Montault signale un tombeau de la Renaissance où sont figurés le pèsement des âmes, le miroir de la mort et le purgatoire, sujet rare jusqu'alors. Les visiteurs, s'occupant de la chapelle Sainte-Anne, repoussent l'attribution à Ligier Richier des statues des Trois Maries.

Mgr de Montault critique très justement les malheureuses peintures murales qui gâtent la belle église gothique du village d'Étain. Cette église possède un bénitier d'airain en forme de mortier.

A l'église d'Hatton-Châtel (XVe siècle), portail décoré d'une statue de la Vierge, tombe plate du chanoine Jean de Luxeu (1337) ; beau retable ancien enlevé du maître-autel, mais du moins, conservé. Curieux bras-reliquaire de saint Maur.

Nos touristes, dont l'un est le grand historiographe de la Renaissance, ont hâte d'arriver à Saint-Mihiel, de visiter Saint-Étienne, et de contempler le célèbre sépulcre de Ligier. L'église offre des tombeaux intéressants.

L'église Saint-Mihiel, qui est moderne, contient des chefs-d'œuvre de Ligier et de son école. Un Saint-Yves est signalé aux iconographes.

La localité possède des maisons de la Renaissance, notamment celle de Ligier. A Vaucouleurs, on salue Notre-Dame des Voûtes, devant laquelle Jeanne d'Arc a prié : église mutilée et mal restaurée. Dans la cathédrale, on a, à tort, il faut le dire, devancé la décision de l'Église en représentant dans les vitraux deux traits de la vie de l'héroïne.

L'excursion se termine par la cathédrale de Verdun, édifice romano-gothique modernisé, gardant son double transept et sa double abside. Un majestueux baldaquin, copié sur celui de Saint-Pierre de Rome, mais dénué de coupole, couvre l'autel. C'est dans le cloître qu'on rencontre un bas-relief, représentant la présentation de l'Enfant JÉSUS au Temple, qui a été l'objet dans la *Revue du Musée Eucharistique*, d'une suave et poétique description, mais d'une interprétation un peu erronée. Cette dernière est rectifiée ici en termes un peu crus, eu égard au caractère aussi sympathique que respectable de la personne visée.

Une chapelle du XVIe siècle est décorée sur les contre-forts, d'une série de chapelets, particularité curieuse. Il reste un fragment de la crypte du XIe siècle, ornée de peintures du XVe siècle. La salle capitulaire est un beau vaisseau du XIIIe siècle.

Société des antiquaires de Londres. — A l'une des dernières séances de la Société des antiquaires de Londres, tenue à Burlington-House, le Rév. John Morris a fait une lecture sur les peintures murales de Saint-Paul, découvertes récemment dans la chapelle de Saint-Anselme de la cathédrale de Canterbury. M. Morris a établi que ces peintures étaient, sous plus d'un rapport, dignes d'attention : d'abord à cause de leur antiquité, et ensuite par le fait étrange que pendant plus de sept siècles elles ont été soustraites à la vue. M. Morris rappela en effet que la chapelle a été bâtie par l'évêque Anselme lui-même, ou plutôt par son Prieur Ernulf. Lorsque Anselme prit possession du siège épiscopal, en 1003, Ernulf fit démolir le chœur que Lanfranc venait d'édifier, pour le rebâtir sur de plus larges proportions. Comme le vieux chœur, le nouveau avait une abside avec chapelle terminée par des pans coupés à l'Orient, dédiée à la Très-Sainte-Trinité. De chaque côté de cette chapelle de la Trinité, Anselme construisit deux tours. Saint Anselme fut inhumé dans la chapelle de la Trinité en 1009, et quelques années plus tard, la translation de son corps se fit dans la chapelle qu'il avait consacrée à saint Pierre et saint Paul. La voix du peuple changea le nom de cette chapelle, et avant l'incendie de 1174 on l'appelait la chapelle de Saint-Anselme. Les peintures de l'abside de la chapelle de Saint-Anselme ont été découvertes récemment, à la suite de la démolition d'un mur, devenue nécessaire par la restauration de cet oratoire. Les pierres portaient des traces évidentes d'incendie, donnant ainsi la raison pour laquelle les peintures furent préservées lorsque la cathédrale a été en proie aux flammes le 5 septembre 1174. L'ancienneté du mur, et le fait que les peintures représentent saint Paul, l'un des deux saints titulaires de la chapelle à son origine, font connaître déjà le temps où les peintures ont été exécutées. D'autre part leur style est si libre de la raideur du dessin des peintures de la première moitié du XIIe siècle, si différent du style des peintures bien connues de la chapelle de la crypte qui se trouve immédiatement en-dessous que, n'étaient ces preuves indiscutables, les archéologues leur eûssent probablement assigné une date beaucoup plus récente. La chapelle

qui se trouve en dessous, placée sous le vocable de Saint-Gabriel, mais qui, très probablement, a été consacrée à saint Jean-Baptiste, a été bâtie solidement. Le mur qui coupe une faible portion de l'abside de la chapelle supérieure, et la solide construction établie sur l'arc de la chapelle qui se trouve en dessous, paraissent remonter à la même origine et doivent avoir été construits en même temps. L'architecte de la cathédrale a dû croire des contre-forts indispensables à cette place; c'est la raison pour laquelle cette construction fut érigée après que les chapelles avaient été ornées de peintures murales. On peut admettre que ceci a été fait avant la consécration de l'église par l'archevêque Corboil en 1130. En tout état de cause, la chapelle de la crypte a été murée avant le temps de Gervais. La peinture qui se trouve dans le coin nord-est représente saint Paul mettant des bâtons dans le feu, après son naufrage à Malte, lorsque la vipère s'attacha à sa main. Le fond de la peinture est de l'outremer, très brillant encore, immédiatement après la découverte de la peinture. La tunique de saint Paul est blanche avec des ombres en cobalt. Le manteau est blanchâtre, ombré de vermillon, renforcé de touches d'un ton chocolat. Le visage est peint en carnation, la chevelure est foncée, avec des rehauts indiquant des boucles et des mèches ; le feu est couleur vermillon très brillant, les bâtons sont couleur ocre avec des tons bruns. La marque de la morsure sur la main est d'un rouge éclatant. La vipère est d'un blanc bleuâtre ; elle est rayée. Les nuages sont ombrés avec de l'ocre et un ton chocolat, la partie supérieure est en cobalt. Les bordures des peintures sont en rouge brillant et bleues, avec un champ noir. On peut se féliciter de posséder un si bel exemple de la peinture décorative du temps d'Ernulf. Si, jusqu'à ce jour on a regardé à juste titre les peintures de la crypte comme supérieures à toutes les peintures connues de cette époque dans le pays, elles sont surpassées à leur tour, au point de vue du dessin et de l'exécution, par les peintures de Saint-Paul qui peuvent être considérées comme le plus beau travail de ce genre remontant à la première moitié du XIIe, ou plutôt à la fin du XIe siècle, si Ernulf a quitté Canterbury pour se rendre à Petersborough en 1100. Dans la discussion qui suivit cette lecture, M. Walker émit l'opinion que cette découverte est extrêmement remarquable ; il serait heureux que l'on pût administrer la preuve de l'antiquité assignée aux peintures par M. Morris. Le président fit ressortir la ressemblance remarquable de la tête de saint Paul avec celle qui se trouve sur les bulles papales très anciennes ; les preuves archéologiques semblent militer fortement en faveur de l'antiquité assignée aux peintures. Des applaudissements de l'assemblée ratifièrent les remercîments adressés à M. Morris pour son intéressante communication.

Société d'archéologie de Bruxelles. — En décembre la Société a commencé à l'ancien palais de justice de cette ville, des recherches pour retrouver les sépultures des membres de la Compagnie de JÉSUS, enterrés aux XVIIe et XVIIIe siècles dans des souterrains de l'ancienne église des Jésuites, bâtie par l'architecte Francart aux frais des archiducs Albert et Isabelle et achevée en 1621.

Les sépultures connues jusqu'à présent sont au nombre de quarante environ et parmi elles, on signale celle du fameux Guillaume Hesius, jésuite brugeois, qui bâtit l'église Saint-Charles à Anvers, longtemps attribuée au talent de Pierre-Paul Rubens et à celui de François d'Aiguillon, le recteur du collège des Jésuites, contemporain de la construction.

On possède dans les archives de cette église de nombreux dessins dus à cet architecte de haut mérite, qui bâtit la superbe tour de ce même temple. Les travaux entrepris par la Société d'archéologie ont en outre fait connaître des tombes de Ansonnius (1696), Zeghers (1695), Arnhauts (1701), puis celles de Van der Straten, Van Schelle, Cogels, etc.

Le 12 janvier, a eu lieu l'assemblée générale annuelle. On y a entendu M. Almain de Haese qui a raconté une excursion à l'abbaye de la Ramée à Jodoigne.

M. H. Mahy, qui s'est occupé d'une traduction nouvelle de « *Vita et gesta caroli magni* » d'Eginhard, M. le baron J. de Baye, qui a rendu compte du congrès international des Orientalistes tenu à Stokolm et M. J. Destrée qui a fait part de ses observations dans un récent voyage en Allemagne. Enfin, M. Combez a donné à l'hôtel-de-ville une conférence sur les premiers remparts de Bruxelles. L. C.

Bibliographie.

HISTOIRE ET DESCRIPTION DES TAPISSERIES DE LA CATHÉDRALE D'ANGERS, par L. de Farcy. Desclée, De Brouwer et Cie, à Lille (1). In-4° de 80 pp. 11 planches dont 2 en chromo.

LORSQUE M. de Farcy consacre un travail à la cathédrale d'Angers, le lecteur peut l'accepter de confiance. Il est certain d'avoir une étude solide, appuyée sur des documents nombreux, mûrie avec une filiale préoccupation d'éclairer l'histoire du monument par des renseignements précis. Personne mieux que notre collaborateur ne connaît cette histoire par le menu. Il aime à la raconter par chapitres, et celui que nous venons de parcourir, n'en est pas des moins intéressants. Il s'agit d'ailleurs de tapisseries, et l'on sait à l'étranger aussi bien qu'en France, que l'auteur se trouve encore ici sur un domaine de prédilection, où sa compétence est particulièrement établie.

Plusieurs cathédrales et d'autres églises de France possèdent encore une partie de ces riches tentures historiées qui, aux grands jours de fête, formaient une décoration si magnifique. Nous croyons que la cathédrale d'Angers a peut-être été plus somptueusement pourvue que beaucoup d'autres, et, malgré des pertes regrettables, elle a cependant conservé une notable partie de ces tissus. Dans son étude, M. de Farcy ne se contente pas de faire connaître ce qui existe encore par des gravures et des descriptions ; il fait aussi l'historique de ce qui est perdu ; c'est une véritable monographie des différentes séries de tapisseries données à Saint-Maurice depuis le XVe siècle, et souvent l'auteur a été assez heureux pour trouver de nombreux détails sur la fabrication de ces tentures, sur les artistes qui en ont donné les dessins, et même parfois sur les sources où les auteurs des cartons ont puisé leurs inspirations. Nous allons suivre rapidement l'auteur dans son énumération.

Le 7 octobre de l'an 1428, le roi Charles VII donna une série de quatre grandes pièces de tapisserie tissées d'or, d'argent et de soie pour orner le chœur de la cathédrale. Un acte du chapitre de la même année les désigne de la manière suivante : *pulchri panni operati ab initio mundi usque ad diem judicii.* Chacune des pièces était divisée en une série de tableaux dont les sujets étaient tirés de l'Ancien et du Nouveau Testament ; en voici la suite : Chute des anges rebelles ; Création du monde ; Chute d'Adam et Ève ; Abel tué par Caïn ; le Déluge ; le Sacrifice d'Isaac ; Moïse recevant les tables de la loi ; Immolation de l'Agneau ; Circoncision des Juifs ; les Prophètes annonçant l'Incarnation, la Passion et la Résurrection du Christ ; l'Annonciation ; les Épousailles ; le Rêve de Joseph ; la Nativité, l'Apparition du Christ (l'Épiphanie ?) l'Entrée de JÉSUS à Jérusalem ; la sainte Cène ; la Passion et la Descente aux Limbes ; la Communion de l'Église militante, etc.

Cette tenture était sans doute d'une grande richesse ; c'est la première que possédait la cathédrale ; elle dut déjà être reparée en 1444 ; on ne la suspendit plus qu'aux grandes fêtes de l'année à partir de cette époque ; cependant, en 1533, on l'estimait encore à la valeur de cinquante mille livres tournois.

Après ce don royal, un chanoine de la cathédrale, Hugues Fresnau, donna 200 écus pour offrir à la cathédrale une tapisserie de six pièces de la vie de saint Maurice ; elle fut commandée à Paris à *Jean Despaing*, le 30 octobre 1459. Cette tapisserie devait être suspendue aux dossiers des stalles les jours de fête, tandis que le reste de l'année on y tendait les patrons peints sur toile. Ces derniers furent mis au rebut en 1543, c'est-à-dire que l'on s'en servit pour faire des rideaux aux grandes orgues. La tapisserie était en laine rehaussée de soie. Cette tenture a disparu.

Le 4 février 1460, le chapitre voulant compléter la décoration du chœur, acheta à Paris pour 120 écus, une tapisserie composée de trois pièces ; elle représentait l'histoire de saint Maurille et devait être tendue au jubé du côté des stalles, les jours de grande fête, tandis que les patrons peints sur toile figuraient à la même place les jours ordinaires. De cette tapisserie, qui a été perdue à la Révolution, M. de Farcy a retrouvé un morceau dans un grenier ; malgré le triste état dans lequel se trouvait ce fragment, il a pu être restauré.

Un inventaire de 1467 fait mention d'une tapisserie représentant la Résurrection, et qui paraît avoir été destinée à voiler le crucifix du jubé pendant le temps pascal.

Ces différentes tentures étaient soigneusement renfermées dans un grand coffre meublant la sacristie.

Mais la nef et les transepts de la cathédrale étant encore dépourvus de tentures historiées, René d'Anjou combla cette lacune en 1480, par le don d'une magnifique série de tentures repré-

1. En vente chez Belhomme, 14, rue de la Poissonnerie à Angers. Prix 3 frs 50 avec 6 planches ; — 4 frs avec 8 planches, dont 2 en couleurs ; — 5 frs avec 11 planches dont deux en couleurs.

sentant l'Apocalypse, dont heureusement bonne partie existe encore.

Les sublimes visions de l'Évangéliste au vol d'aigle furent, pour les artistes du moyen âge un thème favori, les images que l'apôtre-prophète déroulait à leurs yeux, parlant tout à la fois à leur imagination et à leur piété. Aussi les trouve-t-on retracées, souvent avec un grand charme d'expression, dans les vitraux, dans les miniatures des manuscrits et enfin dans les tapisseries. Celles de la cathédrale d'Angers nous en offrent un exemple remarquable, et M. de Farcy donne sur leur origine, sur les cartons destinés à guider le tisserand et sur leur histoire en général, des détails d'un haut intérêt.

Il est particulièrement instructif de suivre l'auteur dans ses recherches sur l'origine et sur la genèse de la confection de cette belle suite de tapisseries de l'Apocalypse; nous allons les reproduire d'une manière succincte.

Louis Ier, duc d'Anjou, frère de Charles V, voulant faire exécuter de grandes tentures représentant les visions de l'Apocalypse, demanda au roi un livre orné de miniatures, retraçant ces scènes grandioses afin d'inspirer l'artiste dans la composition de ses sujets. Hennequin de Bruges, peintre du roi, fut chargé de dessiner les cartons de ces tapisseries; si, pour ce travail, il consulta le manuscrit du XIIIe siècle de la bibliothèque du Louvre, comme cela paraît établi par une note du catalogue des livres de Charles V de 1380, il est probable que Hennequin de Bruges eut d'autres manuscrits sous les yeux. Il existe encore un certain nombre de manuscrits du XIe au XVe siècle, ornés de miniatures. M. de Farcy rappelle que la Bibliothèque Nationale de Paris en possède quatre ; et il en cite quatre autres qui ont paru aux expositions de Lille, et à celle des Alsaciens-Lorrains, organisée à Paris. Il aurait pu ajouter qu'il en existe un particulièrement beau du XIVe siècle à la section des manuscrits du British Muséum. Enfin M. de Farcy rappelle l'existence du manuscrit de 1360 que possède le séminaire de Namur, orné de 86 miniatures, auquel nous avons nous-même consacré quelques pages, il y a plus d'un quart de siècle (1). L'étude que nous analysons constate une très grande analogie entre les peintures du manuscrit de Namur et les tableaux des tapisseries de la cathédrale d'Angers. Cette remarque de notre savant collaborateur nous a porté à rechercher un certain nombre de croquis dessinés d'après le livre de 1360, qui dormaient dans nos portefeuilles. Nous les exhumons pour les mettre sous les yeux du lecteur, et lui permettre de faire lui-même des comparaisons entre les travaux de nature différente, mais de la même époque.

1. *Le Beffroi*, t. III, p. 331.

Quoi qu'il en soit ; le duc d'Anjou commanda les tapisseries à Nicolas Bataille, tapissier de renom qui vivait à Paris. Il semble probable que ce travail important se fit sans interruption notable. En 1377, il y en avait deux achevées ; Nicolas reçoit une somme de mille francs pour son travail. Hennequin de Bruges reçoit de son côté 50 francs pour les dessins livrés au tapissier. Il ressort des extraits du registre de la Trésorerie des ducs d'Anjou que Nicolas Bataille recevait mille francs pour chacune de ces tentures.

En 1442, année de la mort de la reine Yolande qui avait épousé Louis II en 1400, cette reine donne, par disposition testamentaire, les tapisseries de l'Apocalypse à son fils, le roi René. Mais celui-ci ayant, en 1458, entrepris de grands travaux de restauration au château d'Angers, les tapisseries furent déplacées et provisoirement remisées dans une maison de la ville ; elles ne reprirent leur place qu'après la restauration du lambris de la grande salle, vers 1470. Six ans plus tard, ces riches tentures suivaient le roi de Sicile au château de Bangé, et en 1479, une allocation annuelle est fixée pour visiter et réparer la tapisserie. Enfin par son testament, daté du 22 juillet 1474, René lègue cette série de tentures à l'église d'Angers.

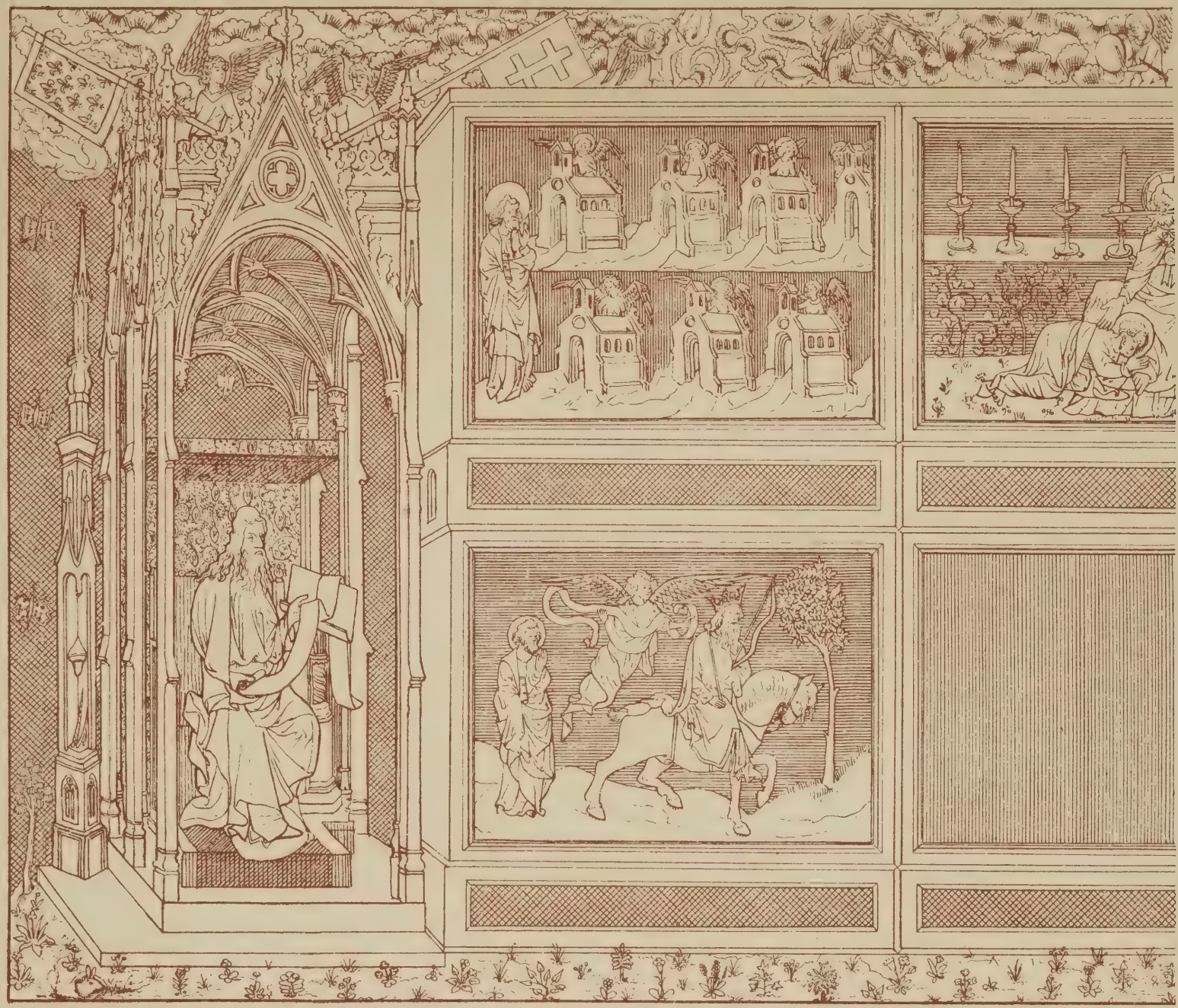
Après la mort du roi René, le legs est approuvé par Louis XI, et la cathédrale d'Angers entre en possession des tentures qui désormais serviront à parer le temple dans les grandes occasions.

D'après les calculs et les constatations de M. de Farcy, cette tapisserie devait, dans son état primitif, avoir une longueur courante de 144 m. sur 5 mètres 60 de hauteur. Il reste aujourd'hui encore 100 mètres à peu près de cette précieuse tenture.

Nous renvoyons, pour la description de cette œuvre considérable, à l'étude de notre collaborateur ; toutefois la planche que nous lui empruntons, permettra au lecteur de se rendre compte de la disposition de l'ensemble ; nous citons les explications de M. de Farcy pour en rendre l'intelligence plus complète :

« Un grand personnage, assis dans une chapelle gothique, tout à jour, médite sur le texte de saint Jean et commence chaque pièce, divisée en deux séries de sept panneaux superposés, l'une à fond rouge, l'autre à fond bleu, disposés en forme de damier, et dont la hauteur était égale à celle du grand personnage et de sa chapelle. Les scènes se lisent de gauche à droite, en prenant le rang supérieur et en revenant ensuite au rang inférieur dans le même ordre. Entre les deux séries de tableaux, dans le sens horizontal, s'étendait dans la longueur de chaque pièce une bande de couleur brune ; tranchant vigoureusement sur les encadrements grisâtres des tableaux et sur laquelle on lisait, en lettres gothiques blanches ou rouges, les versets correspondant à chaque scène de la rangée supérieure. Même disposition au-dessous des tableaux de la rangée inférieure. Toutes ces inscrip-

31, 2, 3,



Bande de Ciel.

Tableaux.

Inscriptions.

Tableaux

Inscriptions.

Bande de terre.

Hauteur totale : 4 m. 40 à 5 m. 60.

9, 10,

Disposition primitive du commencement de chaque pièce de l'Apocalypse.

61, 62, 63,

Bande de Ciel.

Tableaux.

Inscriptions.

Tableaux

Inscriptions.

Bande de terre.

Hauteur totale : 4 m. 30 à 4 m. 50.

69, 70,

Commencement de la sixième pièce. -- Etat actuel.

tions ont disparu malheureusement. Dans le haut de chaque pièce, l'artiste avait représenté un ciel semé d'étoiles et peuplé d'anges nombreux, les uns chantant ou jouant des instruments de musique, les autres tenant des armoiries, tandis qu'au bas il avait figuré une terre verdoyante, fleurie et égayée de conins et d'autres petits animaux, pour faire comprendre au spectateur que les scènes qu'il déroule sous ses yeux se sont passées entre le ciel et la terre. »

Ce serait dépasser les limites que nous devons nous imposer de suivre plus longtemps les descriptions de l'auteur, mais il n'est pas sans intérêt peut-être de comparer les reproductions de la tapisserie du roi René avec les croquis que nous avons conservés du manuscrit du séminaire de Namur, et qui, dans la pensée de M. de Farcy, a pu être pour quelque chose, dans les inspirations de l'artiste qui en a dessiné les cartons. Nous pouvons le faire avec facilité en comparant le tableau 69 de la planche de M. de Farcy avec le croquis que nous donnons ci-dessous ; il représente : « L'ange prenant saint Jean par la main et lui montrant la prostituée, assise sur les eaux et soignant sa chevelure, un miroir à la main, pour plaire aux rois et les séduire. »

Il est à regretter que pour d'autres tableaux nous ne puissions poursuivre ce genre de comparaisons, les planches qui donnent les ensembles des tapisseries reproduisant les figures sur une échelle si minime que l'on ne peut qu'à peine se rendre compte de l'attitude et du style des figures; afin toutefois de mieux faire connaître le curieux manuscrit de Namur qui illustre l'Apocalypse, nous reproduisons deux autres croquis dont l'un a été fait d'après une miniature traitant le thème du 53e tableau : Chapitre XIV, v. 6. « Je vis un autre ange qui volait par le milieu du ciel, portant l'Évangile éternel pour l'annoncer aux habitants de la terre, à toute nation, à toute tribu, à toute langue et à tout peuple.

« Il disait à haute voix : Craignez le Seigneur, et donnez-lui la gloire, parce que l'heure de son jugement est venue. »

L'autre est un fragment du 87e tableau. Chapitre XXII, v. 8. « Et après les avoir entendues et les avoir vues, je me jetai aux pieds de l'ange qui me les montrait, pour l'adorer.

9. « Mais il me dit : Gardez-vous bien de le faire, car je suis serviteur comme vous, et comme vos frères les prophètes, et comme ceux qui gardent les paroles de ce livre. »

Après avoir étudié cette vaste tapisserie de l'Apocalypse, M. de Farcy examine un certain nombre d'autres tentures moins importantes et moins anciennes dont des fragments sont conservés à Angers. Ce sont les tapisseries de la vie de saint Martin, qui se composait de six pièces, tissées pour le chœur de l'église collégiale de Saint-Martin. Une série de tapisseries acquises récemment par M. le chanoine Doubert, épaves du naufrage de 1793, recueillies de côté et d'autre.

Le Christ devant Pilate, travail de la fin du XVe siècle ; deux fragments d'une tenture con-

sacrée à la vie de saint Jean-Baptiste, de même date; quelques pièces du commencement du XVIe siècle de la Passion du Sauveur; différentes pièces d'une série provenant de l'église de Sainte-Croix, du château du Verger « Les instruments de la Passion ». Une très jolie tapisserie représentant Pierre de Rohan chantant, avec accompagnement d'un orgue portatif, qu'une belle châtelaine touche tandis qu'un page en fait mouvoir le soufflet. Plusieurs tableaux de la vie de saint Saturnin, travail daté de l'an 1527, de la tapisserie de Tobie, de l'histoire de Samson; de l'Invention de la vraie croix de 1615; de David; de la vie de Notre-Seigneur; une série de tentures du XVIIIe siècle. On voit que, sans sortir du garde-meuble de la cathédrale, M. de Farcy nous offre en abrégé l'histoire de la tapisserie depuis le XIVe siècle. Il en sort cependant pour donner la liste de quelques tapisseries remarquables conservées autrefois à Angers et dans la province. Il donne notamment la reproduction des belles tentures de l'abbaye de Ronceray d'Angers « de l'histoire du Saint-Sacrement », M. de Farcy en a déjà entretenu les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* (1).

Il y aurait plaisir à suivre notre collaborateur dans tous les renseignements et enseignements qu'il donne; les lignes qui précèdent suffiront à faire comprendre les richesses que possède encore l'Anjou en tissus historiés, et l'importance de l'étude que M. de Farcy leur consacre.

J. H.

LES PREMIERS MONUMENTS CHRÉTIENS AU PAYS DE NAMUR, par Alfred Bequet. Tiré-à-part du tome XVIII des *Annales de la Société archéologique de Namur*, 16 pages.

Monsieur Alfred Bequet, auquel on doit bonne partie des richesses du Musée de Namur et l'excellente disposition des collections qu'il renferme, vient de publier un travail des plus intéressants sur une catégorie de monuments bien peu étudiés encore. C'est en dirigeant les nombreuses fouilles entreprises par la Société archéologique de Namur que l'auteur a été amené à une série d'observations très clairement résumées dans son étude. En général, c'est auprès des cimetières francs, c'est parmi les sépultures des populations barbares que l'on retrouve les substructions de petits édifices, très grossièrement construits, mais assez régulièrement orientés par une abside semi-circulaire, dans lesquels M. Bequet croit, non sans d'excellentes raisons à l'appui, reconnaître les premiers oratoires chrétiens dans les régions d'Entre-Sambre-et-Meuse.

Auprès de ces murs dont on découvre encore les fondations sous la terre, on retrouve en effet des sépultures chrétiennes qui, confondues avec les tombes païennes, paraissent cependant un peu plus récentes que ces dernières. Près de l'oratoire d'un des cimetières francs de Franchimont, l'auteur a recueilli plusieurs bagues dont le décor consistait en signes chrétiens ainsi qu'une petite croix pattée en plomb. Il donne le plan de plusieurs de ces chapelles dont il a relevé le tracé; celui de l'oratoire établi au milieu du cimetière franc de Waucennes; celui d'une chapelle fort curieuse dont les substructions ont été retrouvées au milieu du cimetière mérovingien de Flavion, dans une campagne qui porte le nom de *Terre-aux-diables;* enfin le tracé très curieux d'une petite église qui se trouvait à quelque distance du village de Lavaux-Sainte-Anne, au point culminant d'une montagne aujourd'hui déserte qui, dans le langage populaire porte encore le nom de *Tienne del Vie Egliche*, montagne de la vieille église. Le plateau aride qui forme le sommet de cette élévation renfermait une centaine de sépultures franques et mérovingiennes. Parfois, M. Bequet a pu constater que les matériaux dont on s'est servi pour la construction de ces oratoires étaient empruntés aux villas romaines dont les restes existent encore dans le voisinage.

Les investigations de l'archéologue se sont portées aussi sur les fontaines. Le culte des fontaines était très répandu dans ces régions avant l'introduction du christianisme; les missionnaires ont cherché naturellement à détruire les superstitions qui existaient à cet égard. A cet effet ils se sont servis de ces fontaines pour administrer le baptême aux néophytes, et entourèrent les sources de constructions, qui en rendaient l'accès très difficile tout en devenant des oratoires consacrés aux saints vénérés dans le pays. Ces fontaines, captées et entourées de chapelles, se nomment encore *Moutier* ou *Mosty* dans le pays. Dans les ruines de l'un de ces oratoires qui porte encore le nom de chapelle Saint-Michel, M. Bequet a recueilli plusieurs pièces de monnaies, parmi lesquelles il s'en trouvait une de Guillaume II, comte de Namur, un patard de Philippe le Beau et une petite pièce de Charles V, ce qui fait supposer que la chapelle construite sur cette fontaine existait encore au XVIe siècle.

Les déductions de M. Bequet témoignent d'un observateur sagace et d'un homme d'expérience; il se meut dans un domaine qui lui est familier où le lecteur est charmé de pouvoir le suivre.

JULES HELBIG.

1. Année 1889, p. 143.

Nous recevons de M. L. de Farcy le prospectus d'un travail auquel il a consacré plusieurs années de recherches sur la *Broderie*. C'est un art encore peu connu et non des moins intéressants à étudier. Sa fragilité, les effroyables ravages subis en France notamment par les anciennes broderies du fait des protestants ou des vandales de toutes les époques expliquent comment elles y sont si rares aujourd'hui.

L'auteur met à contribution dans les nombreuses planches de son ouvrage les Musées français et étrangers, les cathédrales de Reims, Sens, Beauvais, Salzbourg, etc., et quantité de collections particulières. C'était le seul moyen de faire passer une sorte de Musée rangé dans l'ordre chronologique, sous les yeux des amateurs et des brodeurs, qui, soucieux de leur art, voudraient faire profiter le présent des inspirations et des chefs-d'œuvre du passé.

Voici ce prospectus :

LA BRODERIE DU XIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS.

LA BRODERIE, véritable peinture à l'aiguille, était autrefois une des branches les plus importantes de l'art industriel. Occupation favorite des reines et des religieuses, elle absorbait aussi quelquefois les meilleures années des peintres les plus habiles : des sommes folles lui furent consacrées. Malgré leur incroyable talent, nous verrons les brodeurs renoncer à satisfaire tous les rêves du luxe; il leur faudra recourir à l'orfèvre pour enrichir l'or, l'argent et la soie du chatoiement des pierres fines, de l'éclat des émaux ou de l'orient des perles.

Pourtant, si l'on a publié de superbes ouvrages sur les *Tissus*, la *Tapisserie*, ou la *Dentelle*, la BRODERIE, surtout celle de soie, d'or et d'argent, a été peu étudiée jusqu'ici en France. A part le livre, malheureusement trop sommaire, de M. Lefébure, à peine occupe-t-elle un chapitre dans les comptes-rendus des expositions rétrospectives ou dans les traités sur le Mobilier. Elle mérite davantage.

J'essaierai donc par la reproduction de types anciens, rapprochés des textes du même temps, de mieux faire connaître et par suite apprécier l'art de la BRODERIE, d'en expliquer la technique, de préciser les motifs de décoration préférés à chaque époque.

Enfin, je signalerai les noms des plus habiles brodeurs dans le passé ainsi que les villes renommées pour ce genre de travail.

Aux XIe et XIIe siècles, les *brodeurs* s'inspirent visiblement de l'ornementation des manuscrits : leurs personnages ont quelque chose de grave, d'archaïque et de raide. Ils copient volontiers les rinceaux et les fleurs conventionnelles des bibles ou des émaux. Quantité de brodeurs byzantins et sarrasins habitaient l'Espagne ou la Sicile : aux emblèmes chrétiens ils mêlent le croissant de Mahomet et les inscriptions grecques ou arabes.

Dans le cours du XIIIe siècle, les *histoires*, enfermées dans des compartiments rectangulaires, circulaires ou quadrilobés, à l'instar des verrières, se compliquent. Le dessin se perfectionne : aux costumes de convention des siècles précédents succèdent ceux du temps de Philippe-Auguste et de saint Louis. Souvent doublées de menu-vair, les draperies prennent une aisance et une souplesse merveilleuses. Aux rinceaux, si bien traités antérieurement, on préfère les médaillons à quatre lobes ou les arcatures, surmontées d'un pignon, tout hérissé de crochets, en un mot, les tracés géométriques et les accessoires de l'architecture contemporaine. Quelle noblesse dans la pose de certains personnages ! on sent vraiment là, comme partout ailleurs, que le XIIIe siècle est bien celui du moyen âge, où l'art dans toutes ses branches arrive à son apogée.

Le XIVe siècle nous montre encore des merveilles : c'est qu'alors la France était le grand centre industriel, où se rencontraient, par suite des progrès de la navigation et des autres voies de communication, les riches broderies de Londres, de Florence, de Palerme, de Bruges et de Bruxelles. Pendant qu'on importe chez nous de tout pays *orfrois* et *chambres de broderie*, Paris, Lyon, Rouen, Tours et vingt autres villes soutiennent noblement la concurrence de l'étranger. Quand on pense au nombre incroyable de châteaux et d'églises à pourvoir, au luxe effréné de certaines cours, dans lesquelles on appliquait la BRODERIE à tous les détails de l'ameublement et du costume, aux splendeurs inouïes du culte dans nos belles cathédrales, on s'explique aisément comment tant d'artistes pouvaient trouver le débit de leurs somptueuses marchandises.

Même faveur pour la BRODERIE au XVe siècle. Bientôt cependant, les velours brochés d'or se substituent aux fonds entièrement brodés à l'aiguille : ceux-ci se font rares. On est pressé de jouir : il faut abréger la besogne. Les progrès du tissage secondent cette tendance. Les anciens points si solides (le *fendu* pour la soie et le *retiré* pour l'or) sont abandonnés. Le point *droit*, de *bouture* ou *satiné* pour les figures et la *couchure* pour l'or et l'argent leur sont préférés. On multiplie les nuances, au détriment de l'effet décoratif, on cherche à modeler les personnages. Les *broderies eslevées* ou *en relief* commencent à être fort prisées... l'art décline, il n'est plus dans le vrai : l'exagération et la mièvrerie dans les détails succèdent à la simplicité et à la grandeur des figures et des draperies des siècles précédents. Encore un peu et l'industrie, le métier vont lutter avec lui. A côté de splendides productions de cette époque, combien d'ouvrages de pacotille, faits à l'avance dans certains centres de fabrication et répandus à profusion au déclin du siècle, dans toute l'Europe! Comment expliquer autrement la présence de ces croix de chasuble identiques, dont furent garnies simultanément tant de sacristies d'Angleterre, de Belgique, d'Allemagne et de France ? Partout le même Christ sur la croix, les mêmes angelots et autres personnages mal dessinés et grossièrement exécutés.

La *Renaissance* rajeunit la BRODERIE, grâce à de nouveaux éléments de décoration et aussi à ce merveilleux *or nué*, encore peu connu jusque-là. Les relations fréquentes de notre pays avec l'Italie, la Flandre et l'Espagne mettent bien vite à la mode, l'*application* ou *tailleure* de soie, de velours et d'or, procédé relativement économique et d'une exécution rapide, qui favorise les artistes dans leurs conceptions nouvelles. Ils ne rêvaient que devises, blasons, cartouches, emblèmes, allégories mythologiques : l'*application* leur permit d'entreprendre en ce genre des travaux d'une importance exceptionnelle. A la longue, on se fatigua des arabesques et des compartiments ; il fallait du nouveau.

Les fleurs cultivées spécialement pour servir de modèles aux brodeurs dans les jardins du roi et des grands seigneurs, au commencement du XVIIe siècle, sont accueillies avec enthousiasme. On ne voit plus qu'anémones, tulipes, œillets, roses et pivoines. L'*or nué* est toujours fort estimé, mais on l'épargne : il est réservé pour les parties les plus soignées. Le goût public se tourne bientôt du côté de la broderie d'*architecture*, dont les motifs en reliefs d'or et d'argent semblent copiés sur la sculpture des boiseries du temps. La broderie en *ronde bosse*, obte-

nue à grand renfort de cordes, de feutre et de carton surcharge inutilement les vêtements civils et religieux. Les dames de la cour et les prélats succombent sous le poids de fastueuses broderies, dont les arabesques en haut-relief ressemblent bien plutôt à de véritables sculptures, qu'à des travaux d'aiguille. Quel dommage d'avoir, par engouement pour ce triste genre de broderie, altéré la forme si belle des anciens ornements d'église pour les réduire aux coupes étriquées d'aujourd'hui ! Qu'on l'admette pour des meubles d'apparat, des lits d'honneur, des tentures ou des parements d'autel, soit : mais, pour des vêtements, c'est contre le bon sens.

Le XVIIIe siècle suit les mêmes errements pendant une cinquantaine d'années avec une variété dans les dessins : nous voici en plein rococo. La BRODERIE, qu'on prodigue sur les robes de cour et les livrées, abandonne le sanctuaire et cède le pas aux riches brocards et draps d'or, semés de fleurs au naturel en soie et en chenille, d'arches d'alliance, de corbeilles de fruits, etc... tissés à Lyon et à Paris. Par ailleurs, les relations fréquentes avec l'Extrême-Orient achèvent en France la ruine de la BRODERIE. Non seulement on importait à bon marché de la Chine et des Indes d'énormes quantités de broderies, mais on y expédiait des habits tout taillés, qui, au bout de quelques mois, revenaient de ces pays lointains sur les navires des armateurs, brodés merveilleusement et à vil prix, absolument comme de nos jours, certains magasins de Paris regorgent de broderies d'or et de soie, ou de tapis fabriqués dans des ateliers spéciaux à Constantinople. En 1777, Charles-Germain de Saint-Aubin écrivait : « La mode de la broderie et de mon petit talent se ralentit. » Qu'eût-il dit quelques années plus tard ? M. Havard dans son beau *Dictionnaire de l'Ameublement*, constate que les maîtres-brodeurs de Paris, au nombre de 262 en 1779 sont réduits à 11 en 1789. Lyon employait 6,000 ouvriers en 1782 : en l'an IX, il en restait 600. A la fin du XVIIIe siècle la BRODERIE était à peu près morte.

La destruction du trésor des églises en 1791 fut si méthodiquement conduite, que presque toutes les broderies, échappées jusque-là au pillage et au vandalisme, furent brûlées. Gaspillés et jetés au creuset national aussi les riches ameublements du garde-meuble de la couronne, des châteaux princiers et de la noblesse, sauf d'infimes exceptions. Que de chefs-d'œuvre ainsi anéantis, dont on ne retira pas la centième partie de ce qu'ils avaient coûté ! Inutile d'insister sur ces tristes temps.

La gêne générale, qui régnait dans toutes les familles après la Révolution, les guerres de l'Empire, les terribles épreuves du clergé, l'interruption pendant vingt ans des apprentissages et l'abolition des corps de métiers, c'était plus qu'il n'en fallait pour retarder la résurrection de cet art de la BRODERIE, jadis si florissant dans notre beau pays.

Vers 1835, un véritable réveil archéologique se produisit à Paris. Pendant que Pugin ramenait l'Angleterre à son architecture nationale, MM. Vitet, de Montalembert, Le Prévost, Didron, Lassus, Viollet-le-Duc et le Père Martin se passionnaient pour l'étude des monuments historiques.

Toutes les publications importantes sur les arts du moyen âge, toutes nos sociétés savantes fondées de 1830 à 1850, sont dues à l'impulsion donnée par le *Comité des Arts*. Bien souvent, il attira l'attention de ses correspondants sur les anciens vêtements sacerdotaux, auxquels le docteur Fr. Bock, le Père Martin et M. de Linas consacrèrent tant de pages intéressantes.

Le résultat de ces efforts ne se fit pas attendre : dès 1855, MM. Lemire et Hubert Ménage exposaient des ornements, imités de ceux du XIIIe siècle. Ces belles broderies furent alors toute une révélation ; elles marquent le premier pas fait en France dans cette voie, dans laquelle s'engagèrent avec un égal succès la Belgique, l'Allemagne, l'Autriche et la Suisse.

Depuis trente ans, la BRODERIE reprend aussi sa place légitime dans l'ameublement civil. Que de progrès accomplis d'année en année, grâce à l'Union centrale des Arts décoratifs, aux Musées d'art industriel, aux expositions rétrospectives non moins qu'aux savantes publications de l'École des Chartes, de MM. Havard, Racinet, Lefébure et autres, qu'il serait trop long d'énumérer !

Les broderies exposées en 1889 au Palais de l'Industrie, témoignent de la faveur toujours croissante, accordée par le public intelligent à ces beaux travaux d'aiguille, tout aussi artistiques en leur genre qu'un tableau à l'huile ou qu'une statue de marbre. Impossible aussi de passer sous silence ces merveilleuses machines à broder, dont les résultats vraiment prodigieux faciliteront la reproduction à bon marché de pièces d'ameublement intéressantes. En ce siècle de grande production, il faut applaudir à de pareilles découvertes, tout en souhaitant qu'on laisse à la main-d'œuvre et au talent individuel de l'artiste le champ qui leur convient.

Puisse cet ouvrage, malgré ses imperfections, aider la BRODERIE à reconquérir dans nos églises et dans nos demeures la place d'honneur qu'elle y avait autrefois, et surtout exciter l'émulation des brodeurs contemporains par l'étude des chefs-d'œuvre de leurs devanciers.

Angers, 15 février 1890.

L. DE FARCY.

Nous extrayons du journal *La Meuse* l'article suivant, qui contient une appréciation remarquable du nouvel ouvrage sorti de la plume du directeur de notre *Revue :* L. C.

HISTOIRE DE LA SCULPTURE ET DES ARTS PLASTIQUES AU PAYS DE LIÉGE, depuis les plus anciennes œuvres mentionnées par les chroniqueurs jusqu'à la chute de la principauté et son annexion à la France, par Jules Helbig. Un vol. in-8°, de 300 pages. Liége, impr. L. de Thier.

L'HISTOIRE des beaux-arts de notre principauté liégeoise, leur origine, leur développement, leur éclat discret, parfois brillant, aux époques privilégiées, les souvenirs de nos bons métiers et de nos vieilles maîtrises d'art, tout cela est bien confus, presque oublié dans la mémoire de notre génération actuelle.

Très travailleur, très positif, peu préoccupé d'esthétique, peu visionnaire d'idéal, l'Éburon du XIXe siècle oublie ses vieux titres artistiques ; il dédaigne la place légitime et très distinguée qu'il occupe au Panthéon de notre art national. Tout au plus, l'écho de quelques noms se réfléchit dans sa mémoire : Lombard, Lairesse, Varin, Delcour... Encore il en ignore les biographies, les œuvres, les tendances ; il s'en souvient parce qu'il les a rencontrés au hasard de ses promenades, aux indicateurs des rues qui portent leurs noms ou qu'il a appris à les connaître sur les murailles du grand hall de la Société d'Émulation, inscrits aux banderoles de son ornementation intérieure : *utile dulci !*

Et cependant, nous possédons un passé dont nous avons le droit d'être fiers ; les vieux parchemins de notre art liégeois ont d'antiques quartiers qui nous blasonnent une noblesse ; toujours de nombreux artistes ont succédé aux ancêtres et agrandi leur patrimoine. Autrefois, les maîtrises des bons métiers, des peintres, sculpteurs, architectes,

orfèvres, trouvaient à la cour de nos princes-évêques d'influents protecteurs, des travaux lucratifs, qui perpétuaient les artistes, formaient d'excellents compagnons et de nombreux apprentis.

Pour reconstituer le monument de notre art national, fouiller aux archives du passé et rappeler à notre indifférence des souvenirs qu'il était ingrat d'oublier, ceux que *Simonon* appelait :

Les monumins d'noss glwer,
Les monumins d'histwer,
D'ar et d'antikité,

il fallait, avec l'amour du sol natal, du goût, de l'érudition, la science des choses d'art, d'infatigables recherches, un style clair et coloré qui sût peindre et charmer.

M. Jules Helbig, en publiant, il y a quelque dix ans, la première partie de l'histoire des beaux-arts de notre province, l'*Histoire de la peinture dans l'ancien pays de Liége*, nous avait donné la preuve qu'il possédait à un haut degré ces qualités précieuses de l'historien et de l'antiquaire. Nous connaissions depuis longtemps d'ailleurs la compétence du critique d'art, son style précis et très littéraire, sa sûreté d'appréciation dans laquelle l'éloge, le conseil, le blâme restaient toujours imprégnés de fine politesse et d'atticisme, et nous avons présents au souvenir tous ces travaux si souvent couronnés aux concours de l'État et de nos Sociétés liégeoises.

Aujourd'hui, M. Jules Helbig achève l'œuvre commencée : L'*Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége*, complète notre histoire des beaux-arts.

C'est un acte de patriotisme qui vient combler la lacune et rappeler à notre oubli une pléiade d'artistes et des œuvres inédites dont Liége doit être fier, et pour lesquels il est obligé.

***

L'auteur fait remonter les origines de nos arts plastiques aux dernières années de l'époque des Mérovingiens et surtout au règne de Charlemagne, qui avait établi à Aix-la-Chapelle, sa ville d'affection, les premiers ateliers d'orfévrerie. Les châsses des saints, les travaux de serrurerie et d'orfévrerie furent les premières œuvres signalées par les chroniqueurs et les moines. Les premiers artistes, saint Éloi, Abelard II, abbé de Saint-Trond, Érembert, abbé de Waulsort, etc., avaient conservé les dernières traditions de l'art romain et des byzantins.

M. Helbig présume que l'ivoire de la reliure de l'évangéliaire de Notger, que possède la bibliothèque de notre université, est l'œuvre authentique la plus ancienne que l'on connaisse de l'art mosan. Il mentionne, aux XIe et XIIe siècles, un grand essor des arts plastiques, qui correspond à un grand développement du haut enseignement, surtout dans l'art de fondre et de travailler les métaux, la sculpture pour les églises, les statues, les bas-reliefs et les chapiteaux ornés. La description de l'œuvre de Lambert Patras, le baptistère de l'église Saint-Barthélemi, des châsses de saint Hadelin et de saint Servais ; les biographies de Godefroid de Claire, orfèvre de Huy ; de Wibald, abbé de Stavelot ; de l'orfèvre Jourdain donnent un grand intérêt au Ier chapitre du livre de M. Helbig.

Du XIIIe au XVIe siècle, de grands travaux d'art furent entrepris : c'est l'époque de la reconstruction de la cathédrale de Saint-Lambert, des églises de Maestricht, de Huy, de Namur, de Dinant et des grands travaux de sculpture que ces édifices nécessitèrent. Le Frère Hugo d'Oignies fut le plus renommé des artistes de cette période.

L'auteur continue par un chapitre très remarquable sur la sculpture des tombeaux du XIe au commencement du XVIIe siècle ; il signale les artistes contemporains Josés de Dinant, Jean de Liége, qui travailla à des tombes royales, etc. ; il cite les sarcophages de nos églises, à Saint-Paul, à Saint-Jacques, dont il décrit le tombeau de l'évêque Baldric II ; à Modave, les tombeaux des Marchin, etc.

Le chapitre V est spécialement réservé à la statuaire indépendante des édifices ; l'auteur renseigne un grand nombre de statues appartenant toutes à des monuments religieux, dont il étudie le caractère de l'époque et le mérite artistique ; il décrit particulièrement les vierges de Saint-Martin, de Saint-Servais et les groupes de l'église de Saint-Jacques.

Nous trouvons au chapitre VI des renseignements nombreux et très précis sur les arts plastiques, qui dérivent de la sculpture et du modelage : la sculpture en bois, la ciselure, la dinanderie, l'orfévrerie ; la notice de Henri Ledoux ou *Suavius*, l'auteur du célèbre reliquaire de notre cathédrale, « le beau Saint-Lambert » ; la description du retable de l'église Saint-Denis, travail important de maîtres inconnus.

Le chapitre VII, qui termine le livre, comprend l'intervalle qui s'est écoulé du milieu du XVIe siècle à 1789. C'est la longue période de la Renaissance, pour laquelle l'auteur n'éprouve pas de profondes sympathies et qu'il considère comme une époque de décadence pour les arts.

« Il ne pouvait en être autrement, conclut l'auteur, du « jour où le goût des classes élevées et l'esprit des artistes « se laissèrent diriger par des influences étrangères au « génie naturel des populations auxquelles ils apparte- « naient ; l'art ne saurait avoir de valeur réelle que comme « l'expression du génie et de la vie d'une race, du carac- « tère d'une nation. »

. . . . . .

En donnant à son travail les limites de la durée de la principauté épiscopale de Liége, en accordant la part la plus étendue de son œuvre aux recherches et à l'étude de l'art religieux de notre pays, M. Helbig a réalisé le plan qu'il s'était proposé, et nous devons déclarer qu'il l'a fait avec une conscience absolue et un remarquable talent ; de plus, et c'est ce qui donne à son livre une valeur durable et exceptionnelle, la forme littéraire en est châtiée, élégante, sobre, presque lapidaire.....

D.

PORTFOLIO OF ART PRODUCED AND PUBLISHED BY THE COMMITTEE OF COUNCIL ON EDUCATION, SOUTH KENSINGTON MUSEUM, by W. Griggs, 1889. 109 livraisons. (38 × 28 centimètres).

UNE suite de reproductions coloriées d'objets d'art conservés ou prêtés au Musée de South Kensington. Elle se divise en quinze séries, savoir : 1. Orientale, 2. Chinoise, 3. Indienne, 4. Perse, 5. Égyptienne, 6. Sarasinoise, 7. Sicilienne, 8. Italienne, 9. Espagnole, 10. Française, 11. Flamande, 12. Allemande, 13. Suédoise, 14. Anglaise, 15. Russe; elles sont naturellement de toutes les époques et dans tous les styles, mais heureusement les livraisons se vendent à part. Les planches reproduisent très fidèlement les objets dans leur état actuel, et la modicité des prix les met à la portée de tout le monde. Nous signalerons parmi les livraisons présentant un intérêt spécial la 2e de la série orientale, qui reproduit des tissus du XIIe et du XVIe siècle ; la plupart

de celles de la série perse, contenant des tissus sassanides du VIIe siècle, et d'autres du XIVe des *cotons* à dessins imprimés en couleurs, une superbe série de tapis du XVe et du XVIe siècles, une jatte et un plat de faïence bleu et blanc. La série égyptienne reproduit bon nombre de tissus et de broderies trouvés dans ces dernières années dans le cimetière d'Akmîn, Égypte-Supérieure, datant du Ier au IXe siècle. Une des plus intéressantes est une tapisserie en fils de lin et de *laine tordue* teints du IVe au VIIe siècle ; elle représente deux anges qui soutiennent une guirlande de fleurs entourant une croix pattée accompagnée de deux colombes et de A Ω qui offre beaucoup de ressemblance avec l'ivoire bien connu conservé au Musée de Ravenne.

Dans la série sarasinoise nous signalerons des tuiles de revêtement de Damas. Toutes les livraisons de la série sicilienne se composent de tissus des XIIIe, XIVe et XVe siècles, mais bon nombre de celles des deux derniers siècles sont, nous en sommes convaincus, des produits italiens de Lucques et de Venise. Il y en a même une qui est certainement orientale, perse ou turcomane du XVe siècle. Il y a aussi de fort beaux brocarts dans la série italienne et un admirable morceau de sculpture du milieu du XVe siècle qui représente une sainte martyre couchée, de grandeur naturelle, sa tête nimbée reposant sur un coussin, les bras croisés ; elle est vêtue d'une robe très simple retenue par une ceinture, et d'un manteau attaché par devant avec un fermoir. Cette pièce intéressante provient de Padoue. Dans les douze livraisons de la série espagnole, la pièce la plus remarquable est une figure d'ange encensant, provenant d'un devant d'autel brodé, du XIVe siècle. Dans la série flamande se trouvent des toiles de lin à dessins imprimés du XIVe et XVe, et un orfroi de chasuble du XVe siècle. Dans la série allemande des tentures et des damas de soie des XVIe et XVIIe siècles. La série suédoise nous offre des broderies du XVIIIe siècle, intéressantes parce qu'elles rappellent par le dessin et les couleurs les broderies du moyen âge.

Dans la série russe, nous signalerons un *saccos* (vêtement qui correspond à notre dalmatique) superbe de 1583, et un encensoir du XVIIe siècle.

W. H. D. W.

A CATALOGUE OF FIFTEEN HUNDRED BOOKS REMARKABLE FOR THE BEAUTY OR THE AGE OF THEIR BINDINGS OR AS BEARING INDICATIONS OF FORMER OWNERSHIP BY GREAT BOOK-COLLECTORS AND FAMOUS HISTORICAL PERSONAGES. London (Bernard Quaritch), 1889. xvj et 222 pages. (29 × 20 cent.)

A COLLECTION OF FACSIMILES FROM EXAMPLES OF HISTORIC OR ARTISTIC BOOKBINDING, ILLUSTRATING THE HISTORY OF BINDING AS A BRANCH OF THE DECORATIVE ARTS. London (Bernard Quaritch), 1889. (28 × 19 cent.)

REMARKABLE BINDINGS IN THE BRITISH MUSEUM SELECTED FOR THEIR BEAUTY OR HISTORIC INTEREST AND DESCRIBED BY HENRY B. WHEATLEY, F. S. A. London Sampson Low and Co), 1889. (31 × 24 centimètres).

Depuis deux ou trois ans, la reliure semble attirer l'attention du public ; mais, de tous les livres qui ont paru jusqu'ici, aucun ne s'occupe des reliures du moyen âge d'une manière sérieuse. Le premier volume est un catalogue de reliures intéressantes qui se trouvaient, au commencement de l'année qui vient de s'écouler, entre les mains de M. Quaritch, et donne non seulement une idée du fonds immense de ce libraire si connu de tout le monde civilisé, mais, grâce aux tables qui l'accompagnent, pourrait être utilement consulté par tous ceux qui s'occupent de l'histoire de la reliure depuis le XVIe siècle.

Le second volume comprend cent trois fac-simile des plus intéressants parmi ces volumes, admirablement reproduits en chromo par M. Griggs, précédés d'une introduction historique de trente-six pages. Dans le nombre, il y a quelques reliures en veau estampé avec des combinaisons de plaques, d'origine flamande, anglaise et allemande, mais la plupart sont des reliures italiennes du XVIe siècle, et des reliures françaises et anglaises datant depuis la Renaissance jusqu'à la fin du siècle dernier. Le livre a des marges trop petites et, chose plus regrettable encore, l'échelle des planches n'est pas indiquée.

Le troisième ouvrage sur notre liste est une série de planches non exclusivement de reliures proprement dites, mais de couvertures de livres de toute description, conservées dans les riches collections du Musée britannique, choisies non parmi les plus remarquables et les plus intéressantes, mais plutôt parmi celles qui se prêtaient le mieux à la reproduction par le nouveau procédé orthochromatique. La première planche représente une plaque d'ivoire ciselé qui orne le plat supérieur du Psautier de Melissende, fille de Baudouin II, roi de Jérusalem, et épouse de Foulques, comte d'Anjou et roi de Jérusalem de 1131 à 1144, déjà reproduite par Du Sommerard. La seconde donne une plaque émaillée, du XIIIe siècle, qui décore le plat supérieur des évangiles de saint Luc et saint Jean provenant du couvent de Heiningen dans le diocèse de Hildesheim. La troisième planche reproduit une

plaque, du XIVe siècle, en argent repoussé, qui orne un évangéliaire carlovingien. La cinquième, le plat supérieur d'un évangéliaire du IXe siècle, provenant de Saint-Maximin de Trèves orné d'un assez joli tableau de la fin du XVe siècle représentant sainte Agnès, saint Blaise et saint Antoine. Il y a en outre un couvercle en argent repoussé, travail vénitien de l'an 1655, six couvertures brodées du XVIe et du XVIIe siècle et une cinquantaine de reliures en cuir datant de toutes les époques depuis le commencement de la Renaissance jusqu'à nos jours. Ici encore il y manque toute indication des dimensions et cependant rien de plus facile que de mettre un mètre à côté d'un objet qu'on veut photographier. Le texte qui accompagne les planches est fort maigre, de sorte qu'on ne peut en tirer que peu de profit. L'édition monochrome est essentiellement un livre pour une table de salon ; nous ne pouvons en dire autant de l'édition de luxe dont le coloris est exécrablement mauvais.

W. H. D. W.

THE CHURCH BELLS OF THE COUNTY OF STAFFORD, C. Lynam, London 1889. xij et 94 pages. 136 et XXXIX planches. (31 × 24 cent.)

IL n'y a pas de pays où l'on ait tant écrit sur les anciennes cloches qu'en Angleterre ; la plupart des ouvrages qui ont paru jusqu'ici contiennent une description de la forme, la grandeur, la date, le son des cloches, et l'histoire des fondeurs ; le livre que nous signalons à l'attention de nos lecteurs s'occupe surtout de leur décoration artistique ; sous ce rapport les produits des fondeurs modernes ne peuvent soutenir la comparaison avec ceux des anciens. Ceux-ci consacrèrent leurs efforts à produire non seulement des cloches d'un timbre excellent, mais aussi dont l'ornementation est irréprochable ; le tout *ad Dei gloriam*, car ils savaient très bien que le nombre de ceux qui verraient leurs produits destinés à être suspendus dans des lieux presque inaccessibles, serait excessivement restreint. La plus ancienne cloche portant une date certaine se trouve à Milwich ; on y lit cette inscription :

✠ IHOANNES : DE : COLSALE : ME : FECIT : ANNO : DOMINI : M : CCCC : IX : IHESUS : NAZARENUS : REX : IUDEORUM

A l'église de Saint-Chad, à Lichfield, il y en existe une autre dont la date offre des difficultés; M. Lynam prétend que c'est 1255 (la date est en chiffres arabes) qu'il faut lire, mais nous doutons fort que cette lecture soit exacte, quoique les lettres de l'inscription ne présentent pas le caractère du XVe siècle ; malheureusement l'auteur n'a pas dessiné cette cloche, ni (chose étrange, vu que l'auteur est architecte) aucune autre, nous sommes ainsi dépourvu du guide le plus sûr pour en fixer la date ; on ne peut guère se fier à la forme des caractères des inscriptions pour déterminer la date d'une cloche.

M. Lynam a été assez heureux pour découvrir en 1876, pendant le seul voyage qu'il fit sur le continent, une cloche portant la date MCCII; les caractères, reproduits en ce volume, sont pareils à ceux de la cloche bien connue de 1275 à Moissac.

Le comté de Stafford contient cependant plusieurs cloches sans date antérieures à celle de Milwich : outre celle dont il est question plus haut, il y en a une du XIIIe siècle, trois ou quatre du XIVe et un bon nombre fondues pendant les XVe et XVIe siècles ; mais, après celle de Milwich, la cloche la plus ancienne portant une date certaine est de 1565, quand le schisme était déjà consommé. « *Jhesus be oure spede,* » « *Sancta Maria, ora pro nobis* » sont les inscriptions les plus usuelles des temps catholiques. Il y a d'autres cloches fondues en l'honneur de la Sainte-Trinité, du Saint-Esprit ou de saints, tels que saint Jean-Baptiste, saint Jacques, saint Laurent, saint Léonard, saint Grégoire, sainte Marguerite, sainte Hélène. Nous trouvons aussi la salutation angélique, et des légendes, telles que :

Michael veni in adiutorium populo tuo
Missi de celis vos salvet vox Gabrielis
Martyris Cristoferi cantet campana suave.

L'inscription et la croix qui la précède forment le seul ornement des cloches les plus anciennes, mais les lettres sont souvent bien modelées sur un champ richement orné. L'inscription d'une, rarement de deux lignes, se trouve entre deux filets qui font le tour de la cloche. Après la Réforme, on fit encore de bons travaux, mais bientôt les inscriptions devinrent longues, énumérant les noms du ministre, des marguilliers et des fondeurs. Le désir de se faire connaître, de se faire une réclame, avait commencé à prévaloir et a continué jusqu'à nos jours. Actuellement l'ornementation des cloches, comme de tout autre objet, est devenue précise et machinale, mais entièrement dénuée de ce cachet individuel et artistique que porte tout travail du moyen âge. M. Lynam a ajouté à la fin de son ouvrage les dessins d'une soixantaine des vieilles tours dans lesquelles les cloches se trouvent suspendues.

A DESCRIPTIVE CATALOGUE OF THE COLLECTION OF PICTURES BELONGING TO THE EARL OF NORTHBROOK. THE DUTCH, FLEMISH, AND FRENCH SCHOOLS BY M. W. H. JAMES WEALE ; THE ITALIAN AND SPANISH SCHOOLS BY D. JEAN PAUL RICHTER. WITH TWENTYFIVE ILLUSTRATIONS —

PHOTOGRAPHS BY HENRY DIXON AND SON, BY THE DIXON AND GRAY ORTHOCHROMATIC PROCESS, PRINTED IN PLATINOTYPE. London (Griffith, Farran, and C°) 1889. Quarto xij et 222 pages.

Volume superbe imprimé sur papier de choix, à grandes marges et orné de reproductions en platinotype si parfaitement réussies qu'on regrette qu'il n'y en ait que 25. Il est vrai que plusieurs des tableaux qui n'y figurent pas ont déjà été reproduits par la photographie dans l'ouvrage intitulé « *The Northbrook Gallery* » édité par Lord Ronald Gower en 1885, mais il y en a d'autres, tels que les Madones de Van Eyck et de Quentin Metsys, le portrait de Gabriël Metsu, et « *le Guitariste* » attribué à Van Dyck, qui méritent bien d'y figurer.

Parmi les tableaux du moyen âge qui ont été reproduits, citons: 1° un délicieux petit panneau (146 × 101 millimètres) qui représente la Madone assise sous une baie ogivale surmontée de sculptures représentant les sept joies de la Vierge. 2° Une scène de la vie de saint Gilles, ayant pour fond un paysage des environs de Paris, volet d'un retable dont le pendant, qui fait partie de la collection de Lord Dudley, a été gravé dans le *Dictionnaire raisonné de l'Architecture*, de Viollet-le-Duc, tom. II, p. 26. 3° Un excellent portrait d'un jeune homme attribué à Pierre Cristus, et 4° un saint Jérôme, tableau merveilleux qui a été tour à tour attribué à Dürer !, à Jean Van Eyck, à Memlinc ! à Jacques de Barbary et à Antonello de Messine; c'est à ce dernier que M. Weale, d'accord avec Sir J. C. Robinson, croit pouvoir l'assigner positivement. Les raisons sur lesquelles ce jugement est basé sont longuement exposées. De même le Dr Richter a écrit toute une dissertation sur l'Agonie au jardin, tableau inspiré par Bellini, mais peint par André Mantegna. A part ces deux exceptions le texte est limité à une description détaillée de chaque tableau suivie de son histoire et de l'énumération des auteurs qui en ont parlé. Pour un assez grand nombre des tableaux, surtout de ceux des écoles des Pays-Bas, l'histoire est retracée jusqu'au XVIIe siècle, ce qui n'étonnera guère ceux qui connaissent les collections de notes et de catalogues de vente anciens rassemblées par M. Weale. Espérons que l'exemple donné par Lord Northbrook sera suivi par d'autres possesseurs de collections. Celles-ci sont nombreuses chez nos voisins d'Outre-Manche, mais comme pour la plupart elles se trouvent dispersées par tout le pays, les familles nobles ayant leur *home* à la campagne, la publication de catalogues est d'autant plus nécessaire. F. M. A.

DESCRIPTIVE AND HISTORICAL CATALOGUE OF THE PICTURES IN THE NATIONAL GALLERY: WITH BIOGRAPHICAL NOTICES OF THE PAINTERS. — Foreign Schools, London, 1889.

CATALOGUE DESCRIPTIF ET HISTORIQUE DES PEINTURES DE LA GALERIE NATIONALE, AVEC DES NOTICES BIOGRAPHIQUES DES PEINTRES. — Écoles étrangères.

DÉCIDÉMENT ce catalogue, qui a atteint sa 74e édition (la 1re a paru en 1874; les signatures et monogrammes ont été ajoutés pour la 1re fois dans la 37e), et qui ne comprend pas moins de 566 pages d'une impression très serrée, emporte la palme sous le rapport du bon marché, car il se vend au prix modeste d'un shilling; à tout autre point de vue il peut très bien rivaliser avec les dernières éditions des catalogues de Berlin, de Vienne et de Dresde. L'édition qui vient de paraître a été revue et tellement remaniée par le directeur actuel de la Galerie, Sir Frederick Burton, qu'on peut la considérer comme un travail nouveau. Si un certain nombre de notices biographiques rédigées par feu M. Wornum ont été simplement revues et mises en harmonie avec les dernières découvertes, il y en a au-delà d'une centaine qui ont été écrites à nouveau et quatre-vingt-six qui ont été ajoutées. Ces biographies sont bien moins sèches que dans d'autres catalogues officiels; on sent qu'elles sont l'œuvre non seulement d'un artiste lettré et instruit, mais d'un homme qui s'est donné la peine de lire ce que les critiques de toutes les écoles ont écrit sur les tableaux qui font partie de la collection, et qui a pesé leurs arguments avant de se prononcer. Aussi, bon nombre de tableaux, surtout de l'ancienne école néerlandaise, ont été débaptisés et classés parmi les œuvres de maîtres inconnus; il y en a un cependant « la Vierge aux Rochers », dont la description passe sous silence le jugement motivé de Morelli, de Richter et d'autres qui ne l'admettent pas comme œuvre authentique de Davinci. Sans nous arrêter ici à la critique détaillée des biographies des maîtres de l'ancienne école, nous ne pouvons cependant omettre de remarquer que la découverte faite, par le Père Dusart, du lieu de naissance de Memlinc, confirme la thèse que nous avons toujours soutenue, à savoir que ce grand peintre a passé sa jeunesse sur les bords du Rhin, où sans doute il a été initié à la pratique de la peinture, et que l'influence de cette étude se fait sentir dans bon nombre de ses œuvres. Les biographies des anciens maîtres sont presque toutes accompagnées de notes sur la technique et les caractéristiques des peintres, sur la position qu'ils ont occupée relativement à leurs contemporains et aux autres artistes de leur école, de sorte que le volume

peut, dans une certaine mesure, être considéré comme un manuel de l'histoire de la peinture. Il est au moins certain que l'habitant de Londres qui veut étudier les productions soit des écoles italiennes ou hollandaises ne pourrait mieux faire que de lire les biographies des artistes et examiner leurs tableaux, catalogue en main, dans leur ordre chronologique. Cette observation ne peut guère s'appliquer aux autres écoles, qui sont beaucoup moins bien représentées. Il est même dommage qu'aucune œuvre des anciennes écoles du nord de la France, de Bourgogne ou de Provence n'y figure. Il y a longtemps cependant que la galerie possède deux petits volets du retable de Saint-Bertin, selon toute probabilité l'œuvre de Simon Marmion ; nous espérons que le directeur fera exposer ceux-ci et quelques autres de maîtres westphaliens, qui sont bien dignes d'être mis en lumière. J. W.

HALF HOLIDAYS AT THE NATIONAL GALLERY, INCLUDING A COMPLETE CATALOGUE AND DESCRIPTIVE NOTES. London, 1890. 80 pp. avec 42 photogravures.

GUIDE NON OFFICIEL, PRÉCÉDÉ D'UN APERÇU SUR L'HISTOIRE DE LA GALERIE ET D'OBSERVATIONS SUR LA VOIE A SUIVRE LORSQU'ON LA VISITE.

LES tableaux en général font appel aux sens et à l'intelligence. Ils offrent un beau coloris ou de belles formes. Les livres ne peuvent guère aider à les faire apprécier sous ces rapports. Tout individu a un œil pour le coloris et la forme ou ne l'a pas; s'il ne l'a pas, on ne peut le lui communiquer. Mais la plupart des tableaux, tous ceux au moins qui ont été peints par des artistes dignes du nom de maître, font appel à beaucoup plus qu'aux sens, car ils sont la réalisation sur panneau ou sur toile d'impressions ou d'idées conçues par l'artiste. Cette observation s'applique également aux différents genres de paysages, dont l'aspect ne produit nullement la même impression sur chaque peintre. Ceci est bien plus le cas pour les tableaux à sujets, qui sont de véritables enseignements. Une galerie de tableaux devrait être un palais plein d'histoires élevées et d'enseignements utiles, un trésor de pensées et d'inspirations capables de servir de nourriture aux âmes. Les tableaux peuvent encore intéresser sous d'autres rapports, on peut étudier les hommes dans leurs œuvres, mais pour cela il est bon d'avoir quelque connaissance de la vie du peintre et du milieu dans lequel il a vécu. Un tableau peut aussi fournir d'excellents renseignements historiques sur les costumes, la manière de vivre dans le pays et à l'époque où il a été peint. Tel est le résumé des remarques que le livre que nous signalons adresse à ses lecteurs. Certes le point de vue est excellent ; on serait charmé de voir des manuels populaires faits pour les grandes galeries par des chrétiens de conviction, car je ne comprends pas quelles bonnes pensées *la femme qui se baigne* d'Etty, *le Mercure*, *Vénus et Cupidon* du Corrège ou le *Vénus et Adonis* du Titien, tous trois reproduits ici, peuvent inspirer ? Le rédacteur suppose que ses lecteurs visiteront la galerie une douzaine de fois ; il fait précéder son catalogue d'autant de notices historiques sommaires des écoles diverses qui formeront l'objet de l'étude de chaque après-midi.

Je dois ajouter qu'il indique le sujet de chaque tableau — il y en a en tout environ 1060 — et donne le nom du peintre avec la date de sa naissance et de son décès. Environ 450 sont décrits au long ou au moins accompagnés d'observations judicieuses. Les gravures faites par un procédé phototypique sont en général excellentes, et le prix *six pence* met le guide à la portée de tout le monde. J. WEALE.

DIE TRIERER ADA-HANDSCHRIFT, bearbeitet und herausgegeben von K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Mit 38 Tafeln. Folio X und 120 Seiten. Leipzig, A. Dürr, 1889.

LE MANUSCRIT D'ADA DE TRÈVES, publié par MM. K. Menzel, P. Corssen, H. Janitschek, A. Schnütgen, F. Hettner, K. Lamprecht. Folio X et 120 pages, 38 planches. Cartonné : 80 Marcs, relié : 86 Marcs.

ADA, dame noble du VIIIe siècle, possédait des propriétés considérables aux environs de Worms. Elle fit donation de ses biens fonciers ainsi que d'une maison aux monastères de Fulde et de Lorch. L'abbaye impériale de Saint-Maximin, près de Trèves, lui dut l'évangéliaire, décrit, apprécié et reproduit dans la VIe publication de la *Gesellschaft für rheinische Geschichtskunde*, dont nous donnons le titre et dont nous avons à rendre compte. D'après les traditions de Saint-Maximin, Ada était fille de Pépin et sœur de Charlemagne. Son tombeau, qu'on montrait au milieu de l'église du monastère, portait l'inscription : *Ada, ancilla Christi, soror Karoli Magni.* Le titre « ancilla Dei », prouve qu'elle prit le voile dans un couvent de bénédictines. Il lui est donné déjà dans les vers, qu'une main assez inhabile du IXe siècle ajouta à son manuscrit. L'auteur de ces hexamètres dit, que cette Ada ordonna d'écrire et de relier magnifiquement le livre; il la recommande lui-même aux prières des lecteurs. Il est bien regrettable qu'il néglige de nous dire le lieu où Ada a fait écrire son évangéliaire, quand et pourquoi elle l'a donné à

Saint-Maximin. Les gens d'autrefois s'étaient malheureusement habitués à n'écrire que ce qui leur semblait nécessaire. Ils ont pour cela omis trop souvent de préciser ce qu'ils savaient eux-mêmes. Ces renseignements sont perdus maintenant, ou du moins nous ne les retrouvons qu'après bien de pénibles recherches. Comment donc acquérir des renseignements sur l'école dans laquelle le livre d'Ada a vu le jour ? Oserons-nous émettre la conjecture qu'il a été écrit et illustré dans l'un des monastères qui avaient des raisons graves de se montrer reconnaissants envers une personne de tel mérite? Mais Fulda ne commença qu'alors à fleurir ; ses moines n'étaient peut-être pas encore capables de produire un semblable manuscrit. Reste Lorch. On le sait, les premiers abbés de cette maison, fondée vers 760, et mise sous la direction du célèbre évêque Chrodegang de Metz, aimaient les arts ; leur monastère leur était redevable de bien des chefs-d'œuvre d'architecture et d'orfévrerie, et c'est chez eux que des annales ont été écrites. Il est donc très probable qu'ils avaient à leur disposition des écrivains et des peintres habiles. Mais on lit dans les vers déjà cités, que la mère (*mater*, l'abbesse?) Ada ordonna *(jussit)* d'écrire son livre. Est-ce que ces paroles ne nous reportent pas à un autre monastère ; à celui dans lequel elle était abbesse ? Le manuscrit d'Alteneyck, conservé aujourd'hui à Maseyck, quoique plus célèbre par le souvenir des deux saintes, qui s'y rattache, que par la finesse de son exécution, prouve pourtant, qu'aux bords de la Meuse les femmes s'exerçaient déjà au VIIIe siècle à l'écriture et à la peinture. Sous le règne de Charlemagne, le progrès fut rapide presque partout et en toutes choses. Peut-être qu'Ada avait à sa disposition des sœurs capables de finir un livre, comme celui de la bibliothèque de Trèves. Mais tout cela n'est que conjecture. Les trois éditeurs du manuscrit ont tenté trois voies différentes pour parvenir à un résultat décisif. Ils l'ont fait avec une extrême sagacité. Grâce à leur talent et à leur habileté ils ont trouvé des faits d'une haute importance non seulement pour apprécier le codex d'Ada, mais toute l'histoire de l'art carolingien. Le professeur K. Menzel, de Bonn, commence les recherches. Il étudie le caractère de l'écriture. Tout le monde admire les travaux de L. Delisle, qui nous a fait connaître et apprécier l'écriture de la fameuse école de Tours, fondée et dirigée avec succès par Alcuin. Menzel prouve que le manuscrit d'Ada est étranger à cette école. Nous avons donc gagné un premier jalon.

Monsieur P. Corssen de Jever étudie en second lieu le texte des quatre évangiles, leurs préfaces et le « *Capitulare evangeliorum* », qui les suit. Il réunit les variantes de quarante-trois évangéliaires du temps de Charles et de ses premiers successeurs, et trouve que ces quarante-trois livres sont divisés par les variantes de leurs textes en trois classes. La première a son centre à Tours, la seconde à Metz, la troisième dans les environs de Paris, Rheims et Sens. Voilà comment notre connaissance fait un pas de plus. Ada a vécu près du Haut-Rhin, où elle s'est trouvée en relation avec Lorch et où elle voyait des moines, qui, sur l'ordre de Chrodegang, venaient de Gorze près de Metz. L'écriture du livre n'est pas celle de Tours, ses variantes le renvoient aux contrées de la Haute-Moselle.

Le troisième savant, le professeur Janitschek de Strasbourg, qui vient d'achever une importante histoire de la peinture allemande, ajoute de nouveaux renseignements. En examinant les miniatures et les peintures décoratives des manuscrits carolingiens, il parvient à les classer comme Menzel en plusieurs groupes. Le premier est encore une fois celui de Tours. Janitschek en donne comme type une planche avec des images de la célèbre bible de Bamberg. Il range dans une seconde classe les miniatures de quatre évangéliaires, celles du célèbre livre de Charlemagne, qui se trouve depuis 80 ans à Vienne avec les insignes des anciens rois et empereurs d'Allemagne ; celles d'un évangéliaire de la cathédrale d'Aix-la-Chapelle, copié sur celui de Vienne ; celles d'un manuscrit de Blois et d'un autre venu de Xanten à la bibliothèque royale de Bruxelles. Janitschek croit que ces quatre livres sont écrits par les disciples de l'école palatine carolingienne. Laissons aux savants belges l'honorable tâche d'essayer la preuve, que ces manuscrits sont plutôt des produits de l'art des contrées de la Meuse. La classe ou école la plus importante signalée par Janitschek nous présente comme un de ses premiers produits l'évangéliaire écrit par Godescal pour Charlemagne. Elle montre des progrès remarquables dans les évangéliaires de Londres (Harley, n° 2,788), d'Abbeville et de Soissons (Paris, *Bibl. Nat.*, 8,850) et s'éteint dans l'évangéliaire d'Épernay, écrit pour l'archevêque Ebbo sous l'abbé Pierre de Hautvilliers près de Rheims.

Le manuscrit d'Ada est l'œuvre magistrale de cette école qui honore son temps. Les encadrements de ses dix « *Canon* » sont encore secs, ceux des premières feuilles de l'évangile de saint Matthieu encore lourds, l'initiale du commencement de cet évangile, la seule qui s'y trouve, suit encore les données de l'art importé par les moines, qui passaient le canal pour évangéliser l'Allemagne ; mais les quatre miniatures des évangélistes, dont chacune remplit toute une feuille in-folio, sont d'une grandeur et d'un style qui imposent. Ce sont des chefs-d'œuvre de l'art carolingien dans lesquels les traditions de l'art ancien, qui s'en

va, et la vigueur de l'art chrétien des nouveaux peuples de l'Occident se sont réunies pour former des figures destinées à rendre à jamais un témoignage honorable à l'art au commencement du IXe siècle.

Le temps a détruit la couverture qu'Ada fit faire pour son livre. En 1499 on l'a remplacée par une autre. Elle a été décrite dans notre publication par le chanoine A. Schnütgen de Cologne, rédacteur de la « *Zeitschrift für christliche Kunst* ». Cette couverture, plusieurs pages des écritures différentes du manuscrit, et ses quatre miniatures sont très bien reproduites, en partie en couleurs. On y a ajouté les miniatures les plus importantes des autres manuscrits, après les avoir examinés et comparés à celui d'Ada.

Quiconque s'intéresse à l'art qui régnait dans nos contrées, il y a plus de 1000 ans, étudiera avec autant de plaisir que d'utilité cette publication. Non content de remercier la Société de ce qu'elle vient de donner, en s'imposant des dépenses et un travail considérables, chacun s'unira à notre désir,de la voir persévérer dans cette voie en publiant d'une manière analogue d'autres manuscrits du moyen âge.

Apprenons de plus en plus à apprécier ce que nos ancêtres ont produit. Entrons dans leur esprit, pour comprendre leurs formes. Nous nous formerons nous-mêmes, pour nous délivrer d'un savoir faire artistique qui éblouit les yeux des contemporains, flatte leurs sens, même leurs caprices, mais qui trop souvent manque de caractère. L'art et les artistes doivent tendre à produire des œuvres qui, survivant à la mode flottante, restent dignes de l'admiration de la postérité.

STEPH. BEISSEL S. J.

LA MAISON DU SEIGNEUR (DOM BOZY), ou indications pratiques sur la construction, la réparation et l'entretien des églises, par M. l'abbé Brykczynski, membre de la commission archéologique de l'Académie de Cracovie. Varsovie, 1888.

DEPUIS longtemps le besoin se faisait sentir, pour le clergé polonais, notamment dans les campagnes, d'un manuel mettant à la portée de tout le monde non seulement des notions d'architecture et d'art en général, mais les moyens pratiques de les appliquer. Ce travail a été dernièrement accompli, sous le titre ci-dessus, par M. l'abbé Brykczynski, curé de Goworowo.

L'auteur, comme il nous le dit lui-même dans sa préface, a envisagé les églises à un double point de vue, comme temples catholiques, et comme œuvres d'art. Pour le premier point, l'auteur s'est avant tout inspiré du livre de Mgr X. Barbier de Montault : « *Traité pratique de la construction, de l'ameublement et de la décoration des églises* ». Pour le second, il s'est servi, comme il nous l'apprend encore lui-même avec modestie, des ouvrages de M. Luszczkiewicz. Les deux parties sont du reste traitées avec une clarté remarquable et avec une connaissance approfondie du sujet. On voit à chaque pas que l'auteur, tout en utilisant les divers ouvrages qu'il cite consciencieusement, a surtout puisé dans son propre fonds.

Le livre Ier, qui traite en particulier de la construction, de la réparation et de l'agrandissement des églises, contient l'historique rapide des styles, depuis le dorique jusqu'au baroque et au rococo, accompagnée de dessins, exécutés par M. Albert Guerson. Dans les quatre livres suivants l'auteur a réuni les conseils les plus pratiques concernant l'installation et l'entretien de tout le mobilier de l'église, l'éclairage, les vases sacrés et tous les ustensiles liturgiques. Puis il passe à l'embellissement des églises, aux tableaux, aux statues, inscriptions, etc. Enfin il s'occupe des vêtements et du linge sacerdotaux, de la célébration des principaux offices, de l'ordre à observer non seulement dans le temple mais jusque dans l'habitation même du prêtre. A travers tous les douze livres se trouvent disséminés des dessins de M. Guerson, qui contribuent encore à en rendre la lecture attachante et profitable.

Il nous reste à mentionner le supplément que M. l'abbé Brykczynski a ajouté à son livre, et qui, au point de vue du clergé des campagnes, en est certainement une des parties les plus utiles. Ce supplément comprend deux chapitres : le premier traite de tous les soins que le prêtre, par respect pour les saintes fonctions dont il est investi, doit prendre de sa personne ; le second des règles à observer dans la façon de se vêtir et dans la tenue en général.

En un mot l'ouvrage de M. l'abbé Brykczynski, comme le prouvent les approbations flatteuses des plus hauts dignitaires de l'Église en Pologne, atteint pleinement, nous le répétons, le but que s'était proposé son auteur. Aussi a-t-il été accueilli dans tout le pays avec le plus grand empressement. Nous souhaitons sincèrement que, pour le bien de notre pays, il continue à s'y répandre comme il le mérite doublement : en effet, nous savons que M. l'abbé Brykczynski a destiné à l'achèvement et à l'embellissement de l'église de Goworowo, sa paroisse, tout le produit de son livre.

LADISLAS GLINKA.

CATALOGUES DES MANUSCRITS GRECS DE FONTAINEBLEAU SOUS FRANÇOIS I ET HENRI II, publiés et annotés par M. H. Omont. Paris, Imprimerie nationale, librairie Alphonse Picard, 1889. Gr. in-4°.

A quelqu'un qui se plaindrait devant moi de l'argent que vient de dépenser le Comité des impressions gratuites pour éditer aussi magnifiquement les *Catalogues des manuscrits grecs de Fontainebleau*, je dirais que c'est un devoir d'élever un monument à ceux qui jadis ont placé la France au premier rang de l'érudition. Nous passons notre temps à démolir, sachons donc gré à ceux qui ont aujourd'hui le courage d'honorer ce que tant d'autres brûlent. Si nos devanciers n'ont pas fait aussi bien que nous, ce n'en est pas moins eux qui ont ouvert la voie que nous tâchons chaque jour d'agrandir.

Dire qu'un travail grec est édité par M. Omont, c'est d'avance reconnaître sa valeur, et quand en plus il s'agit d'un catalogue, on peut être sûr de la conscience avec laquelle tout ce qu'il importait de savoir a été mis en lumière. Ce n'est pas un livre pour un public nombreux, loin s'en faut, mais le volume sera consulté par des travailleurs capables de le juger avec discernement.

En l'ouvrant j'avais reconnu les beaux caractères grecs du XVIe siècle, j'avais admiré le *gros parangon* de l'Imprimerie nationale, mais j'avoue que sa réduction qui sert à *l'appendice* me plaît moins. Combien sont plus nets, les élégants caractères employés, par exemple, par Benoît Prévost pour terminer le 15 mars 1549 (v.s.) son *Novum Testamentum*.

L'érudition de M. Omont se donne libre cours dans sa préface, dans son étude sur l'entrée des manuscrits grecs dans les bibliothèques royales, jusqu'à François Ier, sur leur acquisition, les recherches commandées par le roi, enfin dans l'exposition du catalogue, divisé en XI parties.

L'archéologie pure y trouvera de curieux renseignements dans la liste alphabétique des différents termes qui désignent les reliures : chaque couleur, chaque nuance de peau, porte un nom spécial, c'est la gamme des teintes, en grec, du rouge au jaune en passant par l'écarlate, le bleu, le blanc, le noir, le vert et l'ocre. A la page XXIV, nous avons le tableau de provenance des manuscrits ; à la page XXVI, leur date ; à la page XXXI, un tableau des ligatures de caractères, qui est un peu pour le grec, ce qu'est le *Manuel de Paléographie* de M. Prou, pour le latin. J'engage ceux qui s'occupent de grec, à étudier ici les ligatures du σ qui se transforme de cent manières ; je me trompe, de soixante-dix-neuf seulement.

A la fin une table : et pour ma part, j'y retrouve un *Hermès Trismégiste*, peut-être celui-là même que M. Omont m'a fait connaître, alors que je ne savais où le rencontrer. Et je suis heureux de cette occasion qui me permet de remercier publiquement l'aimable conservateur des manuscrits de la Bibliothèque Nationale, de l'obligeance extrême que les travailleurs sont certains de toujours trouver près de lui.

F. DE MÉLY.

CATALOGUE MÉTHODIQUE ET RAISONNÉ DE LA BIBLIOTHÈQUE CARDINAL. Paris, 51, rue de Rennes, 1889, in-8° de 1248 col.

Vous trouvez, je suppose, dans un travail que vous lisez, une note qui vous renvoie au t. IX de la *Collection des Meilleures Dissertations... relatives à l'Histoire de France ;* vous ne l'avez pas sous la main. Vous allez donc dans une bibliothèque et vous demandez le t. IX de Leber. Vous ouvrez le volume, rien. Il vous faut alors réclamer les 20 volumes et commencer une recherche fort longue, qui vous amène à trouver dans le t. XIX ce que vous vouliez. C'est un exemple entre mille, que je cite, parce qu'il m'est arrivé dernièrement; je pourrais tout aussi bien parler de Dom Bouquet, des publications de la Société de l'Histoire de France, des Mémoires de l'Académie des Inscriptions. Si j'avais eu alors près de moi le volume que je viens de parcourir, j'aurais pu sans dérangement, collationner la référence et voir que ce que je cherchais ne pouvait se trouver que dans le t. XIX.

Le directeur de la Bibliothèque Cardinal, bibliothèque particulière par abonnement, vient en effet de publier pour ses abonnés, un catalogue très commode. Cette bibliothèque, plus considérable que bien des bibliothèques publiques puisqu'elle renferme 80,000 volumes, possède une notable partie des grandes collections littéraires et historiques, et les rédacteurs du catalogue, pour faciliter les recherches, ont eu l'ingénieuse idée d'accompagner la fiche de chacune de ces collections, d'une table, sommaire il est vrai, mais assez complète pour nous être utile.

L'écrivain qui fait un compte-rendu, doit, autant que possible, apprendre à ses lecteurs ce que contient le volume analysé; un catalogue n'ayant d'intérêt que par les mentions qu'il renferme, je crois utile de signaler ici les principales tables qu'on y trouve. J'y vois celles : de l'*Univers pittoresque;* des 52 vol. du *Tour du monde*, par pays et par auteurs ; des œuvres des historiens, Cantu, Taine, Michelet, Thiers, Guizot; des 23 vol. des *Historiens des Gaules ;* des 47 vol. des *Chroniques* de Buchon ; des 139 vol. de la collection Petitot ; des 32 vol. de la collection Michaud et Poujoulat;

des *Documents inédits;* des publications de la *Société de l'Histoire de France;* chaque collection est séparément tablée, puis le tout est fondu dans une table chronologique unique, qui, sous le nom d'*Histoire de France*, va de la col. 327 à la col. 335; de la collection Leber; des 27 vol. des *Archives curieuses de l'Histoire de France;* de la *Revue rétrospective;* des *Lundis* de Sainte-Beuve; des *Recueils littéraires* de M. de Pont-Martin; du *Spicilège* de d'Achery; du Dom Martène et Durand; du *Gallia;* du Dom Pez; du Dom Calmet; des 22 vol. des *Ordonnances des rois de France;* des 48 vol. de la *Bibliothèque de l'école des chartes;* des *Mémoires de l'Académie des Inscriptions et belles-lettres*. L'histoire étrangère n'est pas oubliée, car j'y trouve: la table de Sismondi, et celle des 28 vol. des *Scriptores rerum italicarum;* plus loin nous avons aussi celle des *Scriptores rerum moscovitarum*, *Suecicarum*, *Danicarum*, *Britannicarum*, le *Poloniæ corpus*, le *Thesaurus Historiæ helveticæ:* et j'en passe. L'ouvrage se termine enfin, par une table du nom des auteurs, au nombre d'environt huit mille; dans bien des cas nous rencontrerons donc ici des renseignements bibliographiques.

Je ne dirai pas qu'il faille s'y fier dans tous les cas: quelques erreurs bibliographiques s'y rencontrent: tel Foulcher de Chartres, qu'on cherche vainement à Foucher, Pierre des Vaux de Cernay, qu'il faut reconnaître sous le nom de Pierre des Vallées Sernay, pour n'en citer que deux; je ne m'y arrête pas, n'ayant pas l'intention de faire de la critique bibliographique, elle pourrait m'entraîner trop loin. D'autres ont fait beaucoup mieux; les *Annuaires de la Société de l'Histoire de France*, Franklin, sont là, mais tel qu'il est je crois que la destination primitive de ce volume pourra changer; de simple catalogue de cabinet de lecture, destiné dans le principe spécialement aux abonnés de la bibliothèque Cardinal, il pourra devenir un auxiliaire véritable, qui, sous un format portatif, offrira à tous, chez soi, une mine de renseignements qui évitera bien des pertes de temps. F. DE MÉLY.

IL RITUALE ANTICO DELLA CHIESA NAPOLETANA, par Procaccini di Montescaglioso; Naples, Fibreno, 1886, in-8°, de 52 pag.

L'AUTEUR appartient à cette jeune et vaillante Académie fondée à Naples pour l'étude de l'archéologie religieuse et de l'histoire ecclésiastique. Il reproduit ici, avec un commentaire qui témoigne de beaucoup d'érudition, la copie, faite au XVIe siècle, d'un ancien Rituel Napolitain, qui remonterait jusqu'au XIIe, mais aurait été accommodé à la Romaine, au XVe, par l'archevêque Orsini.

Pareille étude est très attachante et, pour montrer quel parti peuvent en tirer les studieux, je m'arrêterai à quatre points en particulier.

Le copiste anonyme, dissertant de la messe des morts, écrit: « Non habetur in hoc Rituali sequentia illa: *Dies iræ, dies illa*, eo quod, ut arbitror, nondum esset edita cum scriptum est hoc Neapolitanum Rituale. » Cette raison n'est pas très concluante, car elle ne prouve que pour l'original du XIIe siècle, mais non pour la retouche au XIVe, car le *Dies iræ* existait alors au rit romain. Le motif vient d'ailleurs: Naples, comme beaucoup d'autres églises, a pu garder sa tradition de ne pas admettre de prose aux messes des morts, parce qu'on la considérait comme un signe de joie et de jubilation. Il en était ainsi encore au XVe siècle à Poitiers.

A la recommandation de l'âme, je lis cette antienne: « *Antiphona.* Parce, Domine, parce famulo tuo, quem redemisti, Christe, sanguine tuo, ut non veterum irascaris ei. » *Veterum* n'a pas de sens; on peut proposer *iterum*, mais mieux encore *æternum* pris adverbialement. On sait combien le *Parce Domine* a été cher à nos modernes liturgies françaises, qui l'ont évidemment calqué sur celui du moyen âge, en l'adaptant, non plus à un mourant seul, mais au peuple fidèle tout entier. Je le cite, afin qu'on saisisse mieux le rapprochement: « Parce, Domine; parce populo tuo, ne in æternum irascaris nobis. »

La messe du mariage retient un rite que nous avons eu tort de répudier récemment, celui du poële tendu sur les époux. « Descendat (sacerdos) ad sponsum et sponsam et jubeat eos in terram prosterni, pallio cooperiri et dicat primum hanc orationem. »

Pages 22 et 26, il est parlé de l'usage grec de couronner de fleurs les époux, avant qu'ils paraissent à l'église ou à l'église même. Ce rite explique les noces de Cana, telles qu'elles sont représentées par les byzantins et ceux qui les ont suivis, par exemple sur les portes de bronze de la cathédrale de Bénévent, où l'on voit l'épouse couronnée. La liturgie est donc parfois utile pour faire comprendre l'iconographie, à laquelle elle s'unissait autrefois si intimement.

X. B. DE M.

HISTOIRE ILLUSTRÉE DES VILLES D'AUZANCES ET DE CROCQ, par Tardieu et Boyer; Herment, 1888, in-16 de 187 pag.

M. Tardieu est connu depuis longtemps pour sa fécondité. Il explore l'Auvergne avec une patience digne d'éloges et une sagacité merveilleuse. Rien ne lui échappe. L'histoire de ces deux villes est complète et les nombreuses gravures

qui l'illustrent mettent sous les yeux tout ensemble les monuments, les portraits et les blasons. Je ne sache pas qu'aucune monographie ait été encore faite d'une façon aussi étendue. C'est de bon augure pour celles qui viendront ensuite.

X. B. DE M.

POÈME ACROSTICHE DE SAINT-AUSBERT SUR SAINT-OUEN, par Sauvage; Rouen, in-12 de 7 pag.

Saint Ouen mourut en 683, et saint Ausbert lui succéda. Ce petit poème, d'un latin médiocre, offre cette double particularité que la dédicace donne les initiales et finales de chaque vers, puis qu'il est traversé par des lettres qui, réunies, forment une croix. Ce jeu d'esprit fut très en vogue vers cette époque, témoins les pièces analogues, plus compliquées encore, que fit l'évêque de Poitiers, saint Fortunat et que j'ai reproduites dans mon *Trésor* de l'abbaye de Sainte-Croix.

X. BARBIER DE MONTAULT.

IMAGES DE LA SOCIÉTÉ SAINT-JEAN L'ÉVANGÉLISTE.

NOUS avons sous les yeux quatre nouveaux types de la collection d'images liturgiques de la Société de Saint-Jean l'Évangéliste. Quiconque en a vu quelques spécimens, connaît ce

genre d'un style et d'un cachet particulier, qui emprunte au moyen âge son symbolisme et son dessin, et qui, par le parti-pris de fonds noirs constellés, et d'un trait vigoureux, exempt de modelé, obtient la vigueur qui caractérise les produits de la xylographie du XVIe siècle. On y trouve en même temps la correction et la précision propres à la technique moderne, et le cachet personnel d'un artiste, dont le crayon habile, soutenu par la ferveur de la foi, semble toujours inspiré.

Le cadre extérieur de l'image contourne un portique d'une architecture variée à chaque sujet, et bien construite quoique complètement idéalisée. Les saints personnages se détachent vigoureusement sur le ciel étoilé, foulant un sol fleuri, emblème du céleste Éden. Ils se présentent dans l'attitude calme par lesquelles les anciens donnaient aux peintures murales leur caractère monumental et surnaturel. Les draperies souples tombent droit et sont sobrement indiquées. L'expression réside dans la noblesse de la pose, dans la pureté de la figure, dans la bienveillance des traits, dans la vigueur du regard et dans le repos des attitudes significatives par lesquelles les saints personnages représentés indiquent les fonctions qu'ils ont remplies sur terre ou leur glorieux martyre.

C'est saint Ambroise, évêque et docteur, figuré, comme dans les vitraux de Chartres, revêtu de ses ornements épiscopaux, et soutenant de la main droite une ruche qui fait allusion à cet essaim d'abeilles que, lorsqu'il était encore enfant

et qu'il était endormi, l'on vit se poser sur ses lèvres et puis prendre son vol jusqu'au plus haut des cieux. De la main gauche, il tient la croix à double branche, qui, selon un symbolisme tout à fait moderne, il est vrai, est devenu l'emblème de la dignité archiépiscopale que le saint Docteur exerça à Milan.

La seconde des images que nous avons à analyser est celle de saint Saturnin, évêque de Toulouse et martyr. Comme tel, il porte la palme et la crosse. En outre, il foule aux pieds un personnage à la figure méchante, qui tient un sceptre et qui laisse tomber une couronne de sa tête ; il représente l'idolâtrie et rappelle le triomphe que le premier évêque de Toulouse remporta sur elle. Dans des compartiments latéraux, l'imagier moderne, imitant ses naïfs et habiles devanciers du moyen âge, a su rappeler l'abrégé de la vie de saint Sernin en deux petits tableaux minuscules. Au bas, on le voit accomplir son ministère épiscopal avec une puissance surnaturelle, en guérissant des malades ; en haut, est figurée la scène de son martyre : il est traîné sur l'arène par un taureau furieux tandis qu'un ange apparaît dans le ciel tendant vers lui la couronne et la palme ; entre ces deux sujets, dans un médaillon, on a trouvé moyen de figurer la fontaine de dévotion qui perpétue son souvenir à Aurlac.

Les deux autres images ont toute la simplicité qui convient aux personnages apostoliques qu'elles représentent, savoir les apôtres saint Simon et saint Thomas. Les architectes et les maçons reconnaîtront le dernier avec plaisir pour leur patron glorieux à la vue de l'équerre qu'il porte dans une main, et recueilleront d'autant plus volontiers la bénédiction qu'il donne de l'autre main.

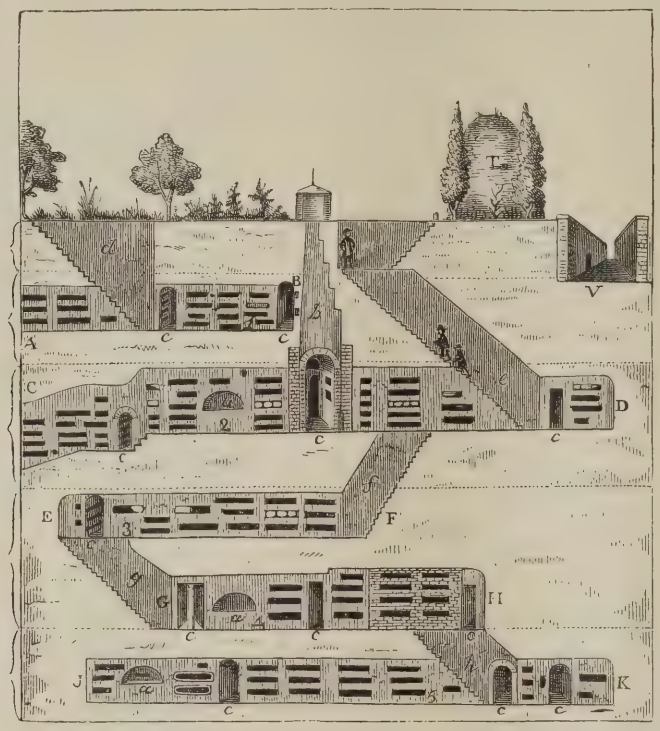
Deux anges, ornant les tympans de la niche, rappellent son martyre en tendant vers lui la palme et la couronne. Saint Simon a pour tout insigne une scie, l'instrument de son supplice. Les traits à la fois puissants et distingués et le jet élégant des plis de son manteau font de ce personnage, comme aussi du précédent, une composition de grand style et digne des anciens. L. C.

LES CATACOMBES DE ROME, Guide du pèlerin au cimetière de Calliste, illustré de nombreuses gravures dans le texte, par l'abbé A. Pillet, professeur aux Facultés catholiques de Lille. Un vol. in-18 jésus de 160 pages. Prix : fr. 1,50 ; relié, fr. 2,25.

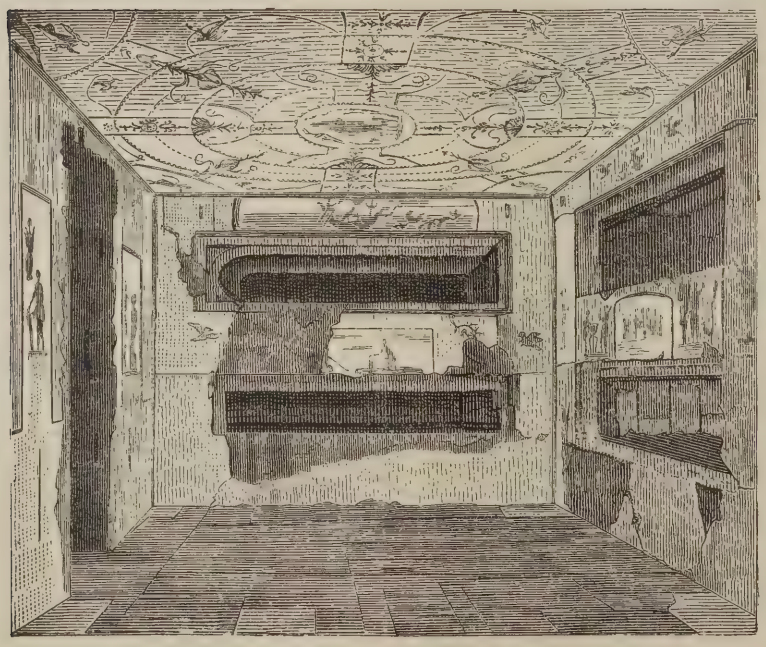
Les Catacombes sont une des principales attractions de la Ville Sainte. Mais, pour visiter avec fruit ces curieux hypogées, on se servira très utilement de la jolie plaquette de M. l'abbé Pillet. L'auteur y résume tout ce que l'on sait de certain sur les Catacombes, dont l'origine purement chrétienne est aujourd'hui démontrée. Puis il conduit le lecteur au cimetière de Calliste, le plus

important de tous par son étendue, ses souvenirs, sa décoration, le plus visité parce qu'il s'ouvre sur la *Via Appia*, que tout le monde veut parcourir, et le plus agréable à visiter depuis que les Trappistes français en font les honneurs avec autant de bonne grâce que d'intelligence.

A la suite de M. l'abbé Pillet jetons un coup d'œil rapide sur ces souterrains vénérables. Nous



Coupe d'une partie du cimetière de saint Calliste.



Vue générale des peintures de la chambre des Sacrements.

voici d'abord dans la crypte des Papes. Quelle sainte émotion ce fut pour M. de Rossi, quand, à une de ces inscriptions tracées sur les murs par les premiers fidèles, qu'on nomme les *proscimènes*, il reconnut qu'il venait de faire une des plus belles découvertes du siècle: « Alors, dit-il, je tressaillis d'une joie incroyable en lisant, plusieurs fois répété, le nom du pape saint Sixte, car là où se trouvait saint Sixte, avaient été aussi presque tous les papes du IIIe siècle ». On voit encore une partie de l'épitaphe de quatre pontifes de cette époque. On peut lire des inscriptions originales de saint Damase, et on assiste en quelque sorte aux funérailles des anciens martyrs.

A côté de la crypte des papes se trouve une autre crypte historique, et le tombeau de sainte Cécile, ou du moins ses vestiges ; puis on rencontre cinq chambres ornées de fresques du IIIe siècle. On est ici en présence des premiers commencements de cet art chrétien, à la défense duquel nous avons consacré cette Revue, et que l'auteur comprend tout autrement que nous, quand il dit qu'il « atteignit son apogée sous les Médicis ». Voici la chambre dite des *sacrements ;* voici l'histoire de Jonas, abrité sous la *cucurbite*, et non sous le *lierre*, ce qui témoigne de la haute antiquité de la fresque.

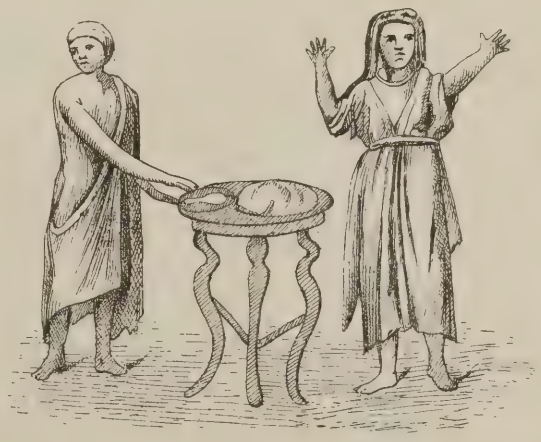
Le Baptême.

Le *Baptême* est représenté par l'acte de l'infusion; la *Pénitence*, par le paralytique de l'Évangile emportant son lit de souffrance après avoir été guéri par le Sauveur. Mais les plus intéressantes de ces peintures sont celles qui ont rapport à l'*Eucharistie*. Le sujet que nous reproduisons représente un prêtre qui étend les mains pour consacrer la victime, figurée par les poissons mystérieux, et déposé sur le trépied des sacrifices, en présence d'une orante, qui figure l'Église. On voit encore le même Sacrement figuré par la sainte Cène, le sacrifice d'Abraham.

La crypte de Saint-Eusèbe reçut le corps du pape de ce nom dans un *cubiculum* distinct. On voit là une énorme pierre posée sur deux pivots, couverte d'inscriptions sur ses deux faces. L'une est l'épitaphe de saint Eusèbe, refaite après la destruction, par les guerriers d'Alaric, de l'inscription primitive due à saint Damase; c'est un précieux document sur l'histoire du christianisme dans les années qui précèdent l'entrée de Constantin à Rome et c'est à bon droit que M. Pillet l'examine longuement.

Le paralytique emportant son grabat.

Cet aimable auteur nous montre encore le cimetière de Saint-Sotère, contenant également une curieuse inscription ; puis le tombeau d'un jeune martyr dont les anges seuls ont retenu le nom, et la chambre de *Pecorelle*, contenant la fresque du Bon Pasteur, des apôtres et des brebis, et une représentation de Marie, de JÉSUS et des rois mages, relativement récente.



Représentation symbolique du Sacrifice Eucharistique.

Des corridors compliqués nous mènent à la partie la plus ancienne du cimetière de Calliste, nommée cryptes de Lucine ; on y rencontre le tombeau du pape saint Corneille, entouré de

vestiges, aujourd'hui presque effacés, de peintures du premier siècle ; on distingue même une orante remarquable, et un Bon Pasteur. L. C.

LE COFFRET ÉMAILLÉ DE L'HOSPITALET ET SES SIMILAIRES, brochure, par Mgr X. Barbier de Montault.

Le coffret de l'Hospitalet est en cuivre doré et émaillé et date du XIIIe siècle. Les têtes sont en relief. Saint Pierre, qui y figure entre autres, porte en mains une grande clef dont le panneton offre en découpure les lettres D et R ; on y voit aussi un Christ-Docteur entouré des emblèmes évangélistiques. L'auteur rapproche de ce coffret celui de Siera-Tadès (arrondissement de Saint-Flour), qui offre avec lui certaines analogies, ainsi que celui de Sainte-Eulalie (canton de Pleaux), orné de figures d'apôtres et de celle du Christ.

La description de ces deux derniers est due à M. l'abbé Chabaud. Mgr Barbier de Montault les compare a un coffret remarquable du musée Duboucher (Limoges).

Résumant cette quadruple étude, il distingue deux types : celui du coffret en forme de maison ou d'église et celui de la caisse au couvercle aplati. Le premier lui semble destiné aux Saintes-Huiles, et le second, à l'Eucharistie. Il justifie cette distinction par l'interprétation du décor historié, lequel fait allusion, d'une part, au Paradis, d'autre part, au Jugement dernier.

NOUVEL ITINÉRAIRE-GUIDE ARTISTIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DE PARIS, par Ch. Normand.

(V. nos articles précédents, année 1889) (1).

Nous avons reçu quatre nouvelles livraisons de ce guide modèle. Nous y trouvons un résumé chronologique de l'histoire de Notre-Dame, la description du tribunal de commerce, du Marché-aux-fleurs, de la chapelle Saint-Agnaud, une analyse du catalogue du Musée de Cluny, une bibliographie de l'Est de la cité. L'auteur en vient à l'étude de la cité elle-même, qui débute par le palais de justice, auquel il s'arrête longuement, ne négligeant aucun détail intéressant. A chaque pierre d'un édifice, M. Normand a le talent d'attacher un souvenir historique, une appréciation artistique ou une remarque instructive.

NOTICE SUR L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE DE NANT (Aveyron), par E. Espérandieu. Brochure in-8°.

L'ancienne église abbatiale du monastère bénédictin de Nant est, avec celle de l'ancienne abbaye de Conques, un des plus beaux spécimens de l'art roman dans le Rouergue. Elle est en croix latine, la partie supérieure s'inclinant légèrement sur le bras droit. On y trouve une jolie collection de chapiteaux les plus variés. L'absence de triforium est ici à noter. La tour prend naissance à l'Ouest sur une terrasse. A l'encontre de dom Vaissette, de l'abbé Ravaille et de M. De Barau, M. Espérandieu établit que cette église est postérieure au IXe siècle ; il la considère comme un monument du XIIe, remontant probablement à 1135. La façade principale est plus récente, et la tour l'est encore davantage. L'auteur décerne de justes éloge, au curé actuel, M. l'abbé Dupuy pour sa sollicitude à l'égard de l'édifice.

QUELQUES MOTS SUR DEUX VERS LÉONINS DE LA PÉRIODE MÉDIÉVALE, brochure par le même.

Après M. de Longperrier, M. Espérandieu s'occupe de ces deux vers léonins que l'on rencontre sur une série de sépultures du moyen âge.

Qui tumulum cernis, cur non mortalis spernis !
Tali namque domo clauditur omnis homo.

Il en produit toute une collection. La plupart proviennent du Midi de la France ; elle est aussi fréquente que cette autre, bien connue : *Quod es fui, quod sum eris.*

LE PEINTRE CHEZ SOI. Guide du peintre en bâtiment et décoration, par L. Caron. Un vol. in-8°, de 230 pages. Paris, rue du Cherche-Midi, 58, 1889.

Les règles et les procédés de la peinture même considérés au point de vue du métier peuvent être intéressants pour beaucoup de nos lecteurs qui auraient besoin de s'initier à des détails pratiques. Le traité que nous annonçons leur fournira tous les renseignements usuels sur l'outillage, les qualités et l'emploi des couleurs, les liquides qui servent à les préparer, l'apprêt des surfaces, les différentes sortes de peinture, le coût des matières premières, etc.

CATALOGUE DE MONNAIES ROYALES ET FÉODALES, par J. Hermerel et R. Serrure.

Nous profitons d'une obligeante communication pour reproduire ici une des pièces les plus

intéressantes de cette brochure : le rarissime

1. M. Ch. Normand, directeur de l'*Ami des monuments*, 98, rue Miromesnil.

denier frappé par l'évêque Conrad, qui occupait le siège de Genève vers l'an 1025 (1).

L. C.

Nous sommes obligés, faute de place, d'ajourner plusieurs comptes-rendus d'ouvrages que nous avons reçus.

Périodiques.

L'AMI DES MONUMENTS (2).

Le Congrès pour la conservation des monuments s'est occupé longuement de l'architecture, mais il n'y a guère été question des peintures murales et des tableaux.

N'est-il pas douloureux, remarque M. Horsin Déon, de voir de belles fresques, comme les fresques romanes de la cathédrale d'Auxerre, et tant d'autres, tomber en poussière sur le sol, sans qu'on essaie d'arrêter cette détérioration lente ?... Que d'autres peintures sont de toutes parts encore ensevelies sous le badigeon, comme à l'église des Jacobins de Toulouse et au palais des Papes à Avignon. Quelle pitié de voir même au Louvre des peintures du XVe siècle écaillées, menacer une destruction prochaine !

M. Horsin Déon recommande le rentoilage des tableaux trop fatigués, le débadigeonnage des peintures murales, et, pour sauver les fresques ornant des parois qui se désagrègent par l'envahissement de l'humidité, l'application d'une préparation propre à rendre sa cohésion au crépi. Il demande en tous cas, que cette question soit examinée, qu'on recherche des procédés convenables, qu'on s'adresse à des hommes spéciaux ; et il réclame sur ce point important la sollicitude de la Société des Amis des monuments. Nous sommes convaincus qu'il ne l'aura pas fait en vain.

M. le baron Ludovic de Vaux fait connaître l'église fortifiée de Royat, qui remonte à l'époque romane.

M. E. Müntz publie un croquis du XVIIe siècle offrant la seule reproduction fidèle et authentique de la fresque peinte par ordre du pape Sixte IV dans la chapelle de la Conception de Saint-Pierre de Rome. M. le prof. Aug. Schmarson l'attribue à Mellozzo da Forli.

BULLETIN MONUMENTAL.

Septembre 1889.— M. G. Durand, qui a si bien décrit naguère la croix du Paraclet, publie aujourd'hui la croix-reliquaire moins connue de Blanche-fosse, sœur de celle-ci, et de celle de Clairmarais. C'est une croix à double croisillon, du XIIIe siècle, ornée de filigranes et de nielles.

Le Congrès archéologique tenu, il y a bientôt six ans, dans le Forez, a éveillé l'étude et la recherche de la part des archéologues de cette région. M. P. Thiollier s'est distingué parmi eux en publiant un grand ouvrage richement illustré : *Le Forez pittoresque et monumental*, que nous fait connaître M. le comte de Marsy.

Mgr Barbier de Montault dresse l'inventaire du mobilier archéologique de l'abbaye de Fontgombaud (Indre). Nous y remarquons le corps de sainte Bonose ; son tombeau portait des attributs iconographiques bons à enregistrer ici : un arbrisseau et un oiseau, figure de l'âme et du ciel. Nous remarquons aussi un *pitacium* du XIIe siècle, et quelques données iconographiques sur le symbolisme de la pomme, cause de la perdition du genre humain, et sur saint Julien.

La Société française d'archéologie a fait en 1888 une excursion en Espagne. La relation qu'en donne le *Bulletin* tire surtout son intérêt des jolies illustrations qui l'accompagnent.

La chronique signale un maître de l'œuvre de l'église de Saint-Benoît sur Loire au XIIe siècle, un religieux nommé Giraud.

L'ARCHITECTURE.

M. Ch. Durand étudie l'architecture moderne à Vienne. Il rend un juste tribut d'éloges à l'architecte Ferstel, qui vient de mourir en laissant inachevés les bâtiments de la nouvelle université. Son œuvre capitale est l'église votive dont l'*Architecture* reproduit un ensemble et un joli détail de grille.

M. Boileau continue ses démonstrations paradoxales, et accompagne son texte de vignettes démonstratives qui prouveraient à elles seules la fausseté de sa thèse à ceux qui se laisseraient séduire par le prestige de sa verve brillante. Ainsi il reproduit en regard la retombée d'une voûte gothique sur un chapiteau de colonne, ensemble vraiment heureux, — et un dispositif analogue emprunté à Saint-Maclou de Pontoise, lequel est construit d'une façon bizarre et produit un effet ridicule. Puis, il s'écrie : voyez comme le premier est absurde, et comme le second charme les yeux ! C'est bien en vain, qu'il s'efforce, en raisonnant, de justifier sa manière de voir !

Tâchons de résumer une page dans laquelle il expose magistralement sa doctrine :

Le principe de la construction-décor repose sur la coïncidence matérielle de toute forme avec le fond dont elle est faite.

Restreinte aux effets précis que les gothiques estiment,

1. Le catalogue de MM. J. Hermerel et R. Serrure, est distribué gratuitement sur demande adressée à Paris, 53, rue de Richelieu. Les monnaies cataloguées sont toutes en vente aux prix marqués.

2. Paris, Lahure, rue de Fleurus, 9.

cette coïncidence, loin d'être absolue, peut varier jusqu'à devenir presque nulle, selon les matières qu'on emploie et en raison de la diversité mélangée de ces matières.

Dans les monuments des époques primaires, généralement en pierres, la coïncidence est étroite, puisque la forme et le fond se confondent dans la même matière.

Le progrès crée des besoins nouveaux et amène les architectes à habiller et enrichir leurs constructions de matières plus raffinées. La superposition de ces revêtements masque plus ou moins complètement le fond et rend moins étroite la coïncidence des formes avec la vraie construction.

Notons ici que si ce fait est indiscutable, sa valeur logique ne l'est pas tout à fait. M. Boileau continue :

Ce n'est pas tout. Les revêtements pourraient encore accuser les grandes lignes de l'ossature, et la modification des rapports de la construction et du décor serait anodine. Mais l'évolution artistique s'affirme avec une énergie autrement révolutionnaire quand on en arrive franchement aux conséquences de ce premier pas dans la voie des formes prises pour elles-mêmes.

C'est ici que l'on voit combien M. Boileau est spécieux. Il vous avance sans crier gare, une petite prémice anodine que vous accueillez de confiance mais qui renferme dans son sein une monstrueuse erreur. Voyez les conséquences ; c'est M. Boileau qui parle :

Étant donnés les revêtements, on veut en obtenir toute la splendeur ou toute l'économie qu'ils peuvent fournir. Or, pour donner leur maximum d'effet, ils ne se prêtent bien qu'à certaines surfaces. La peinture d'histoire, par exemple, veut des aires unies. Si on désire l'employer dans toute sa splendeur, on sera conduit à préférer des solidités continues comme celles des voûtes d'égale épaisseur à des solidités interrompues, comme celles des ossatures ogivales. En deux mots, si le fond à l'origine influençait tellement la forme que celle-ci pouvait n'être que le décor, ce décor, à son tour, pourra influencer le fond jusqu'à l'obliger à n'être plus qu'un moyen de solidifier la forme.

Et M. Boileau, d'ajouter :

Rien n'est évidemment plus naturel.

Non, rien n'est plus naturel ni plus logique que d'arriver à cette absurdité du moment que l'on prend pour point de départ, comme une prémice logique, une tendance plus ou moins absurde de l'industrie moderne. L'extrait que nous venons de reproduire est une réfutation *ab absurdo* de la thèse anti-rationnaliste, ou bien, il faudra accepter tous ces hardis paradoxes, renverser avec lui l'ordre des opérations préliminaires de l'esprit qui ont toujours conduit au choix des formes, admettre avec lui que l'architecte doit travailler pour le décorateur, et qu'avant de construire un édifice, il devra commencer par s'entendre avec le peintre qui lui dictera son programme.

REVUE POITEVINE ET SAINTONGEAISE.

Mgr Barbier de Montault y rend compte des fouilles qu'il a faites de l'église abbatiale de Chateliers. Il y a découvert, notamment, un carrelage émaillé (? sic) d'une dimension considérable, dont M. le lieutenant Espérandieu a levé les dessins. Nous avons déjà signalé une grande quantité d'anciens carrelages ; il importait de noter celui-ci dans la *Revue*, dont les tables analytiques pourront servir d'Index à ceux qui s'occuperont des carrelages, ainsi qu'il en est pour bien d'autres sujets.

Nous avons déjà signalé les excursions archéologiques dont M. Lièvre a pris l'initiative. Une nouvelle promenade a eu lieu sous sa direction, à Château-Larcher (Vienne).

MISSIONS EN CHINE ET AU CONGO.

La vaillante congrégation des missionnaires de Scheut-lez-Bruxelles, sous le patronage du Cœur Immaculé de Marie, qui dirige les missions de la Chine Septentrionale, de la Mongolie et de l'État indépendant du Congo, publie sous le titre ci-dessus, une revue mensuelle de format in-4° (1), qui mérite avant tout la sympathie des âmes chrétiennes, mais où peuvent glaner au surplus des savants de divers ordres, voire même les archéologues et les artistes. Témoin la planche ci-contre, qui représente une porte de rempart, en marbre blanc, voisine de la grande muraille de Chine, mais qui serait antérieure à celle-ci ; on y passe nécessairement quand on franchit le Kwan-kou. Des fragments de cette porte figurent au musée des Moulages.

Préciser son époque et l'art dont elle dérive, c'est pour les missionnaires une énigme qu'ils abandonnent à la sagacité des savants d'Europe et que nous proposons à nos lecteurs.

L. C.

1. S'adresser chez MM. Polleunis, Ceuterick et De Smet, rue des Ursulines, 35, à Bruxelles. — Prix : 3 fr. par an.

Porte de rempart du Kwan-Kou (Chine).

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Album des Missions catholiques. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Les 4 vol. réunis, fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

Brykczynski (l'abbé). (*) — La maison du seigneur (dom Bozy), ou indications pratiques sur la construction, la réparation et l'entretien des églises. — Varsovie, 1888.

Caron (L.). (*) — Le peintre chez soi. Guide du peintre en batiment et décoration. — Un vol. in-8°, de 230 pp. Paris, chez l'auteur, rue du Cherche-Midi, 1889.

Castan (A.). — La Physionomie primitive du retable de Fra Bartolommeo a la cathédrale de Besançon. — In-8°, de 35 pp. Besançon, Dodivers, 1889.

Le même. — L'ancienne école de peinture et de sculpture de Besançon (1756-1791). — In-8°, de 218 pp. Besançon, Dodivers.

(*) — Catalogue méthodique et raisonné de la bibliothèque cardinal. — In-8° de 1248 col. Paris, rue de Rennes, 1889.

Cloquet (L.). — Éléments d'iconographie chrétienne. — Types symboliques. — Gr. in-8°, de 380 pp. sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Société Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Corneille (P.). — L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers français. — Vol. in-4°, de XXXII-626 pp., impression de luxe, gravures et chromolithographies. Édition de bibliophile, papier de Hollande, en portefeuille. 100 exemp. numérotés à la presse. Prix : 75,00 ; Édit. sur papier teinté, broché fr. 30,00 ; en belle reliure, cuir avec clous, fr. 55,00. Soc. Saint-Augustin.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00. Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Durand (l'abbé). — L'Écrin de la sainte Vierge. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Espérandieu (E.). (*) — Notice sur l'église de Saint-Pierre de Nant (Aveyron). — Brochure in-8°.

Le même. (*) — Quelques mots sur deux vers léonins de la période médiévale. — Brochure.

Farcy (L. de). (*) — Histoire et description des tapisseries de la cathédrale d'Angers. — In-4°, de 80 pp., 11 planches dont 2 en chromo.

Le même. (*) — La broderie du XIe siècle jusqu'a nos jours. (Sous presse).

Grignon (L.). — Recherches sur les artistes chalonnais. — In-12. Châlons-sur-Marne, Martin. Prix : fr. 2,00.

Hermerel (J.) et **Serrure** (R.). (*) — Catalogue de monnaies royales et féodales. — Paris, 53, rue de Richelieu.

Ingold (A.). (*) — Les cloches de Luçon. — Broch. in-8°. Vannes, Lafolye, 1889.

Lebrun (l'abbé). — L'abbaye et l'église de Saint-Savin. — Poitiers, Oudin.

Lecoy de la Marche. (*) — Le XIIIe siècle artistique. — Grand in-8° Jésus, de 430 pp., illustré de 190 gravures dans le texte. Prix: broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Mas Latrie (de). — Trésor chronologique d'histoire et de géographie pour l'étude et l'emploi des documents du moyen age. — Un fort volume in-folio bollandien de plus de 2400 colonnes. Paris, ancienne maison Palmé, 1889.

Méloizes (Alb. des). — Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. — Recueil périodique format grand in-plano de 0m,70 sur 0m,55, composé de planches en chromolithographie et d'un texte descriptif.

L'ouvrage comprendra 10 livraisons, Société Saint-Augustin, Prix d'une livraison : fr. 20,00.

Le même. — Pierre tombale mérovingienne découverte a Brives (Indre). — Broch. in-8°. Bourges, Pigelet, 1889.

Le même. — Une inscription inédite de la cathédrale de Bourges. — Broch. in-8°. Bourges, Pigelet, 1888.

Montault (Mgr X. Barbier de). — Revue des Inventaires. — Paraissant tous les deux mois par fascicule de 8 pages, in-4°. Société Saint-Augustin. Prix de l'abonnement : fr. 5,00. par an.

Le même. (*) — Œuvres complètes. — Recueil gr. in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pp. t. Ier, *Rome, inventaire ecclésiastique ;* t. II, *Rome, le Vatican.*

Le même. (*) — Le coffret émaillé de l'hospitalet et ses similaires. — Brochure.

Normand (Ch.). (*) — Nouvel itinéraire-guide artistique et archéologique de Paris.

Omont (H.). (*) — Catalogues des manuscrits grecs de Fontainebleau sous François Ier et Henri II. — Gr. in-4°. Paris, A. Picard, 1889.

Piderit (Dr Th.). — La Mimique et la Physiognomonie. — In-8°, de 280 pp. et 95 gravures. Paris, Alcan, 1888.

Allemagne.

Menzel (K.), Corssen (P.), Janitschek (H.), Schnütgen (A.), Hettner (F.) et Lambrecht (K.). (*) — Die Trierer Ada-handschrift. — Folio X et 120 pp., 38 planches. Leipzig, A. Düm. Prix: cartonné, marcs 80,00 ; relié, marcs 86,00.

Pastor (Dr L.). (*) — Geschichte der Paepste, seit dem ausgang des mittelalters. — 2me volume. Friburg in Breisgau, Herder, 1889. Prix : fr. 12,00.

Angleterre.

(*) A descriptive catalogue of the collection of pictures belonging to the Earl of Northbrook. The dutch, flemish, and french schools by M. W. H. James Weale; the italian and spanish schools by D. Jean-Paul Richter. With twenty-five illustrations — photographs by Henry Dixon and Son, by the Dixon and Gray orthochromatic process, printed in platinotype. — In-4°, de xii et 222 pp. London, Griffith, Farran and C°, 1889.

(*) — Descriptive and historical catalogue of the pictures in the national gallery, with biographical notices of the painters. — Foreign Schools, London, 1889.

(*) — Half holidays at the national gallery, including a complete catalogue and descriptive notes. — 80 pp. avec 42 photogr. London, 1890.

Lynam (C.). (*) — The church bells of the county of stafford. — xii et 94 pp. 136 et xxxix planches (31 × 24 cent.) London, 1889.

(*) — Portfolio of art produced and published by the committee of council on education south Kensington museum. — 109 livraisons. (38 × 28 centimètres). W. Griggs, 1889.

Quaritch (B.). (*) — A catalogue of fifteen hundred books remarkable for the beauty or the age of their bindings or as bearing indications of former ownership by great book-collectors and famous historical personages. — xvi et 222 pp. London, 1889. (9 × 20 cent.)

A collection of facsimiles from examples of historic or artistic bookbinding, illustrating the history of binding as a branch of the decorative arts. — London, Bernard Quaritch, 1889. (28 × 19 cent.)

Remarkable bindings in the British museum selected for their beauty or historic interest and described by Henry B. Wheatley, F. S. A. — London, Sampson Low et Cie, 1889. (31 × 24 cent.)

Belgique.

Becquet (Alfr.). (*) — Les premiers monuments chrétiens au pays de Namur. — Brochure.

Caster (Abbé van). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix: 15,00.

Helbig (J.). (*) — Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége, depuis les plus anciennes œuvres mentionnées par les chroniqueurs jusqu'a la chute de la principauté et son annexion a la France. — Un vol. in-8°, de 300 pp. Liége, impr. L. de Thier.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Lagrange (A.) et Cloquet (L.). — Études sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 (1).

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Vierendeel (A.). — L'architecture métallique au XIXe siècle et l'exposition de 1889 a Paris. — Vol. in-8°, de 100 pp. Bruxelles, Ramlot, 1890.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix: fr. 4,00.

L. C.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.*

Chronique. RESTAURATIONS : cathédrales de Fünfkirchen et de Djakovo, église Notre-Dame de Cracovie et cathédrale de Strasbourg ; palais des Doges à Venise, etc. — NOUVELLES : Correspondance de Lausanne ; chapelle française de Sainte-Pétronile au Vatican ; pierre tombale ; ancien retable peint, etc.

Restaurations.

peine appelé à diriger l'immense évêché de *Cinq-Églises*, Mgr Dulansky s'est passionné pour la restauration de sa cathédrale, la plus vénérable du royaume.

Cette basilique, dont l'architecte fut peut-être le même que celui du dôme de Bamberg, avait été défigurée par des adjonctions classiques et réduite à une masse informe dépourvue de style. L'œuvre que Son Excellence a entreprise avec les ressources de son évêché équivaut à une reconstruction. A la tête de tout un état-major d'architectes, de peintres, de mosaïstes et d'une armée d'ouvriers, il achève en ce moment une œuvre comparable à celles que le moyen âge savait enfanter.

L'extérieur de la cathédrale de Fünfkirchen frappe surtout par sa rude simplicité et sa massive magnificence. C'est une basilique romane, presque latine, à trois nefs, sans adjonctions latérales, belle de la seule harmonie de ses grandes lignes. Aux quatre angles, de grandes tours carrées percées de fenêtres qui leur donnent une sveltesse surprenante, et terminées par de belles pyramides quadrangulaires, forment deux couples très élégants, dont le premier étreint le portail, et le second, le chœur. Telle est, dans sa grandiose simplicité, l'ordonnance de l'immense monument, ramené au plan primitif de l'architecte de Bamberg. Ce faisceau régulier de quatre superbes clochers à flèches de pierre produit une impression saisissante, que n'offre aucune autre église, pas même celle de Bamberg, qu'elle rappelle à certains égards.

Mais l'intérieur est une merveille. Dès l'entrée on est ébloui. On pense un instant à Saint-Paul-hors-les-murs. Renonçant à refaire une basilique pseudo-byzantine ou une sombre église romane, quasi mérovingienne, on a voulu rétablir sur le plan primitif, en conservant, imitant, complétant les magnifiques vestiges de la première décoration, un édifice à la fois fidèle à la tradition romane, et conforme aux progrès techniques de notre époque. La décoration devient presque de la joaillerie, tant la richesse de la matière, le fouillis des détails précieux combinés avec une patience infinie, la splendeur de la dorure et de la polychromie, tous les luxes et toutes les somptuosités, ont été mis en œuvre avec soin et prodigalité : grandes fresques directement travaillées sur les murailles par les meilleurs peintres religieux d'Allemagne, scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament, plafond caissonné et orné d'attributs religieux, de figures de saints et d'anges, grand autel primitif où le prêtre célébrera tourné vers les fidèles comme le pape à Saint-Pierre, chaire épiscopale au fond de l'abside, ambons incrustés de serpentine, de jaspe, d'albâtre et de mosaïques, le tout fait de riches matériaux amenés à grands frais des quatre coins de l'Europe et rehaussé de sculptures restaurées d'après les anciens modèles. La crypte contiendra l'unique tombeau de Mgr Dulansky, lequel est possédé de l'amour de sa cathédrale au point de vouloir être seul enterré sous son œuvre comme un Pharaon sous sa pyramide.

« Et maintenant, s'écrie M. W. Ritter, à qui nous empruntons cette brillante description (1), qu'on parcoure le monde à la recherche d'un semblable effort accompli de nos jours avec un tel souci du grand art, de telles aspirations à la beauté ; qu'on compare cette cathédrale à tout ce que la religion a tenté de nos jours pour la glorification du Seigneur par la pierre, rien nulle part n'est comparable à cette basilique de *Cinq-Églises*, tirée du néant par la haute intelligence d'un évêque seul. Il a fallu toute la France catholique pour suer l'ébauche du monstre de Montmartre. Notre-Dame de Fourvières à Lyon étonne comme une bizarrerie décadente ; la double basilique dont l'une est un pentacle rosaire, et les grandes avenues de Lourdes sont un effort à l'originalité plus curieux que réussi, plus luxueux que pieux. Les églises votives de Vienne et de Linz sont d'excellents pastiches gothiques, la cathédrale primatiale de Gran, un formidable et ridicule moulin-à-café gonflé par un panthéon. Seuls les évêques de Fünfkirchen et de Djakovo ont su, chacun à leur manière, faire grand, beau et neuf selon les formules anciennes. »

Ici, qu'on nous permette une parenthèse. La *Revue de l'Art chrétien* recueille volontiers des informations sur des travaux de restauration et d'autres travaux d'art, exécutés à l'étranger bien qu'elle ne puisse toujours contrôler la valeur de ces derniers. Elle n'ignore pas que des artistes considérables de l'Allemagne, comme l'architecte Schmidt de Vienne et le peintre Charles Andreae, ont participé largement à la restauration et à la

1. V. *Magasin littéraire et scientifique*, année 1890, p. 1 et suiv.

décoration de la cathédrale de Fünfkirchen. Tout en souhaitant que les éloges donnés à cette œuvre importante soient justifiés de tout point, nous ne pouvons nous associer au jugement, qui qualifie de pastiches l'église votive de Vienne et la cathédrale de Linz ; nous faisons aussi nos réserves en ce qui concerne le jugement formulé par M. Ritter sur l'église du Sacré-Cœur en voie de construction à Montmartre, qu'il y aura lieu d'étudier particulièrement un jour dans les colonnes de la *Revue*.

Nous venons de citer Djakovo ; là se rencontre le digne pendant de *Cinq-Églises*. La première condition pour juger l'œuvre de Mgr Strosmayer, un autre grand évêque architecte, est d'oublier Fünfkirchen. Spectacle admirable ; deux évêques de Hongrie et de Croatie, ont voulu rivaliser dans leurs cathédrales, et c'est à qui aura produit la plus belle entreprise artistique, et aura doté du plus beau monument, un pays d'où les Turcs avaient effacé toutes les merveilles de l'architecture chrétienne.

La basilique de Fünfkirchen nous offre la restauration d'un sanctuaire antique rehaussé des merveilles d'un art raffiné, un reliquaire en pierre de taille revêtu d'or et de marbre, grandiose fantaisie d'un évêque millionnaire de la race des Médicis. La cathédrale de Djakovo est un édifice religieux et national, né des rêves et de l'amour de tout un peuple incarné en un seul homme, son illustre pontife. Ici, point de matières précieuses accumulées, et d'ouvrages éblouissants de richesse. La Croatie devait produire cette cathédrale ; ailleurs elle n'aurait pas sa raison d'être. Elle symbolise l'art et le goût d'un certain peuple ; toute la Jungo-Slavie catholique romaine s'oriente vers ses deux flèches de briques. C'est une cathédrale moderne et populaire, une épopée de pierre conçue selon le cœur d'un prêtre, en qui vivent les cœurs de tous les slaves du Sud.

Le plan est déjà caractéristique ; il offre la croix latine, mais la longueur du transept accuse une tendance à la croix grecque. Cette immense église lombarde est comme celles de Vénétie et de Cracovie, tout entière construite en belles briques du rouge le plus vif et ornée de corniches formant liserés, en pierre blanche d'Illyrie. Sous l'implacable soleil de l'Esclavonie ses deux tours carrées, qui rappellent San-Zeno de Vérone, avec leurs flèches de briques en pyramides coniques, se détachent en rouge sur l'azur avec une vivacité lumineuse.

A la croisée du transept une haute coupole mêle au gothique des souvenirs Renaissance.

Si l'extérieur du dôme de Djakovo éclate d'un rouge à encolérer les taureaux, une heureuse symphonie de gris, de bleus et de blancs, claire et délicate, baigne l'intérieur d'une lumière douce et fraîche ; c'est un paradis de teintes harmonieuses. La hauteur de la nef et le large développement des trois absides rachètent la faiblesse de cette gamme pâle ; ce n'est plus la mièvrerie de la grâce seule, mais son exquise union avec la force. Cette paisible polychromie croate s'insinue doucement et pénètre l'âme. Du reste tout ici est croate ou plutôt jungo-slave autant que catholique. Les nefs sont historiées de fresques offrant dans un heureux parallélisme des scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament. Le centre de l'abside montre tous les peuples slaves du Sud amenés au pied du trône de la Vierge par l'évêque fondateur. Les saints d'Orient et d'Occident se partagent les chapelles. Les apôtres slaves saint Cyrille et saint Méthode récemment entrés dans l'Église romaine, y trouvent leur premier autel. Les mosaïques du parement, les ornements des colonnes et des arceaux sont imités des arabesques et dessins nationaux, le linge d'autel est orné des mêmes broderies slaves, et des tapis bosnéaques recouvrent les gradins.

Enfin une crypte est aussi creusée dans le sous-sol de la cathédrale. Mais ce souterrain reste lumineux, on y pense à la résurrection plus qu'à la mort. C'est du reste un des charmes de tout l'édifice : il y règne le sourire de l'espérance et de la charité.

A côté de ces deux œuvres maîtresses ; on peut encore en citer une autre à laquelle nous venons du reste de faire allusion, c'est le travail entrepris dans la capitale des rois de Pologne pour restaurer l'antique sanctuaire de Notre-Dame, chef-d'œuvre de l'ancien art gothique, perle enchâssée dans l'écrin de belles églises dont la ville de Cracovie est justement fière. Le mauvais goût du XVIIIe siècle, joint à la poussière des âges, avait quelque peu compromis la pureté des lignes architectoniques et l'éclat primitif de cet admirable édifice. C'est un grand peintre, connu aussi en France par sa participation à toutes les expositions, M. Jean Matejko, qui s'est chargé de rendre à l'antique sanctuaire son éclat primitif. A cet effet, il a multiplié des cartons admirables, appliquant aux murailles noircies la polychromie, qui devait en être autrefois le plus brillant ornement. La voûte s'est allumée de milliers d'étoiles, et de ce firmament improvisé descendent sur les bas-côtés des légions d'anges, chacun personnifiant et portant en légende une invocation des litanies de la sainte Vierge.

Tout autour du transept, courent en lettres gothiques les paroles du *Salve Regina* ; les aigles

de Pologne et d'autres signes héraldiques rappelant le passé, fournissent de nouveaux moyens de riche ornementation. Le tout semble un hosanna d'harmonie de couleurs, entonné avec la foi des anciens siècles alors que l'art, venu du ciel par l'inspiration, y revenait par l'hommage du génie et du talent. Quel que soit l'avis de la critique moderne, fermée aux impressions religieuses, le caractère profondément chrétien de l'œuvre de M. Jean Matejko nous transporte vers les âges de foi, alors que les artistes mettaient le meilleur de leur travail dans des peintures perdues au haut des voûtes, éteintes par l'ombre des vieilles cathédrales. Aucun regard humain n'atteignait parfois ces merveilles, mais les maîtres d'autrefois auraient cru voler à Dieu sa gloire s'ils avaient mis moins de soin à achever ces détails admirables réservés pour l'œil du tout-puissant et l'aile des oiseaux égarés sous la voûte.

D'autre part on lit dans le *Journal d'Alsace :*

Les grands travaux de restauration de la cathédrale de Strasbourg seront commencés au printemps prochain ; ils ont déjà nécessité le déplacement des vitraux de deux grandes fenêtres. Le temps, la grêle, les pierres lancées par des gamins, la main de restaurateurs et surtout l'incendie ont fait de grands ravages dans ces intéressants monuments de l'art de la verrerie, qui datent du XIVe et du XVe siècle. Au XVIIIe siècle surtout, alors que l'art de la peinture sur verre s'était déjà perdu petit à petit, il a été procédé à des restaurations sans entente et sans art ; l'Œuvre Notre-Dame avait cru bien faire en payant aux vitriers deux sols par pièce remise en plomb ; pour multiplier les deux sols, ceux-ci cassèrent les morceaux d'un même panneau et les rajustèrent à tort et à travers ; aussi la plupart des vitraux devinrent-ils méconnaissables et, par la transposition des verres, reçurent de graves atteintes, car il n'est pas rare que l'on rencontre un panneau sur lequel est peint un morceau de cotte de maille ajusté dans la jupe d'une sainte ; la main d'un homme au lieu de celle d'une femme, une rosace romane ou un lobe gothique à la place d'une tête.

Il y aura cette année un demi-siècle que les vitraux de la cathédrale ont tout particulièrement souffert. Les vieux Strasbourgeois se rappellent certainement le terrible orage qui a éclaté sur la ville en 1840 ; il a été accompagné d'une formidable chute de gros grelons qui brisèrent presque toutes les vitres des maisons et causèrent d'immenses dégâts aux vitraux de la cathédrale. La grande rosace au-dessus du grand portail fut entièrement détruite. Vers 1842, on a commencé la restauration ; les travaux furent exécutés sous la direction de l'architecte de la cathédrale, mais ils étaient loin d'être terminés lorsque la guerre éclata.

L'année 1870 fut bien fatale pour l'œuvre d'Erwin ; les fenêtres à côté et en face de l'orgue furent littéralement criblées d'obus et d'éclats. Après la capitulation, il a fallu remplacer hâtivement des milliers de verres pour protéger l'intérieur de la cathédrale contre les intempéries. Les travaux de restauration ont été repris.

Les fenêtres qui vont être réparées dans le courant de cette année représentent l'Adoration des Mages.

Des deux grandes fenêtres enlevées et qui vont être restaurées, l'une représente le jugement de Salomon et comprend quatre grandes figures avec dais et socles et de riches ornementations dans le réseau. La seconde représente une série de huit saintes dans de fort belles poses et de splendides draperies. C'est un des plus brillants et des plus harmonieux vitraux de la grande nef.

LES travaux de restauration du Palais des Doges, à Venise, sont finis. On vient d'enlever les derniers des échafaudages qui depuis si longtemps cachaient une partie du palais. Il paraît que les travaux ont très bien réussi et que les architectes sont arrivés à donner aux parties restaurées de l'édifice les tons de l'ancien palais.

M. A. De Vriendt a déjà composé les esquisses de trente-trois figures isolées composant la frise de l'ornementation picturale de l'hôtel-de-ville de Bruges. On dit beaucoup de bien de la manière dont est traité ce travail intéressant.

Nouvelles.

M. le comte de Lasteyrie, collaborateur de notre *Revue*, est nommé membre de l'Institut. Nous lui offrons nos cordiales félicitations.

UN ami de la *Revue* nous écrit de Lausanne :

L'on s'occupe rarement, à l'étranger, du mouvement artistique dans la Suisse Romande et il nous semble que l'on a tort. Sans doute, la Réforme y a balayé la plupart des monuments médiévaux : ce qu'elle y a substitué ne mérite guère l'attention du visiteur. Il reste cependant de quoi glaner parmi les épaves ogivales arrivées jusqu'à nous; et à côté d'écarts regrettables, plus d'un indice laisse entrevoir l'aurore d'une ère nouvelle parmi nos architectes. Dans le canton de Vaud, notamment, la restauration de l'antique cathédrale de Lausanne (consacrée par le Pape Grégoire X) se continue par les soins de M. Assinace, l'éminent successeur de M. Viollet-le-Duc, mais l'attention des Vaudois se trouve — en ce moment surtout — occupée par deux circonstances de nature bien diverse.

MM. Vuillermot, frères, ont réuni une collection de vues de l'ancien Lausanne et s'emploient à la compléter par un texte explicatif. En voyant ces planches magnifiques, l'on ne sait trop ce que l'on doit admirer davantage, ou de la patiente recherche ou du fini avec lequel ils ont exécuté les nombreux dessins. La souscription à cet intéressant ouvrage vient de s'ouvrir : c'est un album, in-folio, de 40 planches.

La satisfaction de l'archéologue se trouve bien tempérée, cependant, par les regrets que lui arrache la disparition — relativement récente — de tant d'édifices curieux. L'ouvrage de MM. Vuillermot nous prouve que si les Bernois ont dès longtemps fait bien des ruines en introduisant la Réforme dans le canton de Vaud, notre époque ne s'est pas montrée plus soucieuse de conserver l'histoire du passé dans les monuments, ni les monuments pittoresques qui faisaient le charme de la cité vaudoise, il y a peu d'années encore. Il était nécessaire, sans doute, de créer des hôtels et des pensions spacieuses pour la clientèle qui afflue à Lausanne, mais les étrangers seraient venus plus nombreux encore, si au charme d'une nature enchanteresse, venait se joindre la poésie de l'art ancien.

Quoi qu'il en soit, l'année qui vient de s'ouvrir, nous menace d'ajouter une perte bien sensible à toutes les autres ; perte absolument irréparable. La vieille tour de Saint-Maire, l'antique et pittoresque entrée du château des princes-évêques de Lausanne ; la dernière porte subsistant encore dans la cité, celle par laquelle tant de personnages célèbres, tant d'illustrations européennes firent leur entrée au capitole de Lausanne, le bijou qui clôture si agréablement la série des édifices anciens, la tour Saint-Maire est condamnée à disparaître pour faire place à une école de chimie !

En présence d'une résolution aussi regrettable, prise, cependant, par le grand conseil vaudois, l'on ne peut que se rallier aux protestations de tous les amis du *passé ;* l'on ne peut que s'unir pour arrêter les marteaux déjà levés par un *présent* impitoyable, l'on ne peut que faire un dernier effort pour sauver l'un des plus charmants édifices qui restent à Lausanne. Reviendra-t-on sur une décision aussi fatale ? Ou bien faudra-t-il se contenter comme oraison funèbre d'une dernière description de l'édifice menacé ? Espérons que l'État de Vaud trouvera le moyen d'agencer la nouvelle école de chimie de façon à ce qu'elle complète et entoure agréablement la tour restaurée de Saint-Maire, au lieu de construire un édifice moderne, sans cachet artistique à la place de l'ancienne porte de la cité. Les futurs habitants de Lausanne, autant que les touristes et les amis de l'art surtout, lui en sauront gré. S'il n'y a point de grâce pour la tour de Saint-Maire, que l'on s'efforce, du moins, d'adopter pour l'école de chimie, le style des restes vénérables du château dont elle est destinée à occuper la place, et dont elle pourrait si avantageusement et si pittoresquement rappeler le souvenir.

MONSEIGNEUR l'archevêque de Reims a décidé, en principe, une fondation destinée à perpétuer à Rome les plus belles traditions de la France. Il compte sur le concours de tous ceux qui ont pris part au pèlerinage pour doter d'une chapellenie qui sera confiée à un prêtre français la chapelle de Sainte-Pétronille dans la basilique du Vatican. On y renouvellera, de cette façon, l'ancien patronnat de France, et la nation très chrétienne résidera ainsi auprès du tombeau du prince des apôtres. Le projet de cette nouvelle fondation a déjà été approuvé par le chapitre de Saint-Pierre, et a reçu le plein agrément du Souverain Pontife.

LES lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien*, qui n'ont très certainement pas oublié le vol dont le musée de Saint-Louis à Carthage, avait été victime, apprendront avec plaisir que les coupables auteurs de ce méfait ont été récemment jugés à Palerme, et condamnés à cinq ans de prison. Il n'a malheureusement pas été possible de retrouver les objets disparus.

M. Arthur Bouneault vient de découvrir aux portes de Niort, une pierre tombale en dos d'âne, portant une couronne de laurier, une truelle, une massette, un ciseau, une équerre, un gagne-pain, un niveau et d'autres outils encore ; de l'autre côté cette inscription :

Cy (repos)e sous ce tombeau le corps de Pier(re Fo)urnier, m(aître) masson de la ville de Niort, qui (décéd)a le 18 janvier 1602, âgé de 68 ans.

L'architecte Pierre Fournier était connu : il figure en plus d'un endroit des archives niortaises.

LA Société archéologique de Touraine fondée en 1840, va célébrer au mois de juin prochain, son cinquantième anniversaire. A cette occasion, elle organise une exposition rétrospective qui sera ouverte du vendredi 9 mai au lundi 30 juin, dans l'ancienne église Saint-François de Paule, à Tours.

Elle fait appel au concours de tous les amateurs d'art, de tous les archéologues de la région ; nous sommes convaincus d'avance du succès d'une œuvre, à laquelle M. Léon Palustre, si compétent en toutes ces matières, va prêter le concours de son dévouement le plus actif.

Nous donnons donc là rendez-vous aux artistes et aux érudits que sauront attirer et retenir les objets d'art, les monuments intéressants, que le savant président de la commission, secondé par un comité d'organisation composé de toutes les personnalités marquantes de la Touraine, ne manquera pas de présenter dans les vitrines de l'exposition rétrospective qu'ils organisent.

LE révérend curé de Cranenburg (ancien pays de Clèves) vient de faire une découverte précieuse. Il a fait restaurer un retable d'autel, qui avait été relégué cinquante ans dans un réduit obscur. C'est un chef-d'œuvre du XVIe siècle.

Les peintures et les sculptures représentent des épisodes tirés de la vie et de la passion de JÉSUS-CHRIST ; le tout est d'un fini et d'une grâce achevés : on y reconnaît la touche des grands maîtres de l'école flamande du moyen âge.

En divers endroits de l'autel se trouvent reproduites les armoiries de la ville d'Anvers, qui constituent pour cette œuvre unique une sorte de certificat d'origine.

Déjà, il en a été offert 20,000 thalers, soit fr. 75,000, et cette offre a été refusée.

Les travaux de restauration des ouvrages de sculpture ont été confiés à M. Van der Geld, de Bois-le-Duc.

Ajoutons, que dans la même église, on a trouvé, sous un grossier revêtement en bois, une splendide table d'autel d'ancien style, en marbre riche.

L. C.

Imprimé par la Société Saint-Augustin, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

33me Année. — 4e Série.

Tome IV (XLe de la collection).

3me livraison. — Mai 1890.

L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive.

Troisième article. (Voy. p. 25, 1re livraison, 1890.)

III.
Tableaux exécutés pour la confrérie de Notre-Dame du Puy.

LES confréries poétiques de Notre-Dame du Puy (1) étaient nombreuses et florissantes, au moyen âge, dans la Picardie, la Normandie, l'Artois, le Hainaut et la Flandre. Il y en avait, dès le XIIIe siècle, à Arras (2) et un peu plus tard, sinon à la même époque, à Tournai, à Douai, à Valenciennes et à Maubeuge, à Rouen, à Caen et à Dieppe, à Abbeville et à Amiens (3).

1. On sait que le mot *Puy* signifie : tertre, élévation, montagne.

2. A. Dinaux, *Les trouvères artésiens*, p. 12.

3. A. Breuil, *La confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens*, travaux publiés dans les *Mémoires des antiquaires de Picardie ;* deuxième série, t. III, p. 590. t. V, p. 391. — Au point de vue historique, nous avons puisé beaucoup de renseignements dans le travail de M. Breuil, qui a reproduit lui-même en partie le travail de M. Rigollot.

La confrérie de cette dernière ville, dont l'existence n'a pu être constatée avant 1388, était formée de vingt à trente membres, « maistres rhétoriciens » appartenant pour la plupart au clergé et à la riche bourgeoisie, quelques-uns à la noblesse. Chaque année elle ouvrait plusieurs concours, dans lesquels des récompenses étaient décernées aux auteurs des poésies, des mystères ou des scènes dialoguées jugées les meilleures.

Le principal de ces concours était celui de la Purification. Le maître, élu prince de la confrérie pour l'année expirant en ce jour, faisait publier, quelque temps auparavant, un vers, que tous les concurrents devaient adopter pour refrain d'un poème désigné sous le nom de chant royal, qui était formé de cinq strophes de onze vers, accompagnées d'un envoi, et roulant sur cinq rimes différentes. Le jour même de la

Purification, avait lieu l'élection du nouveau maître en charge ou prince de la confrérie; cette élection était suivie d'un repas, donné par le prince de l'année précédente, où tout devait être « appointié a grascieuse et courtoise despense, sans excès », et auquel pouvaient prendre part les femmes des maîtres et parfois des dames de haut rang de passage à Amiens; un mystère était ensuite représenté, auquel les invités assistaient en portant « ung cappel vert », c'est-à-dire une couronne de verdure donnée par le prince ; et enfin, avait lieu l'examen des poésies envoyées pour le concours. Le lendemain, après une messe dite pour les maîtres défunts, on proclamait dans l'église le nom de l'auteur du chant royal qui avait obtenu le plus de suffrages ; le vainqueur recevait une couronne d'argent, et il était reconduit triomphalement jusqu'à sa demeure. La confrérie faisait célébrer plusieurs fois l'an d'autres messes et offices religieux, auxquels les maîtres assistaient, portant à la main une rose ou la fleur appelée l'œillet du poète.

A dater de 1452, la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens encouragea, outre la poésie, l'art de la peinture. Le 15 février de cette année, les maîtres, réunis chez un de leurs confrères, le chanoine Étienne de Blangy, chantre et official, renouvelèrent les statuts qui la régissaient. Voici l'article X de ce nouveau règlement, qui est important pour l'histoire de l'art à Amiens.

X. Item, fera faire le dict maistre présent, et consequamment ses successeurs à venir, tableau, où sera figuré le mistère [1] approprié pour la feste et solennité principale dudict Puy, qui sera mis au lieu accoustumé en l'église cathédrale d'Amiens le jour de Noël pour y demeurer l'année suivante, en prenant et emportant le tablet de l'année précédente estant au dit lieu [1]. »

Les mots *au lieu accoustumé*, semblent indiquer que l'usage de faire exécuter des tableaux pour la confrérie et de les placer dans la cathédrale existait déjà. Ce qui est certain, c'est que depuis 1452 jusqu'au XVIIIe siècle, chaque année le maître en charge fit exécuter une peinture représentant la sainte Vierge, dont le sujet était fourni par le refrain du chant royal et qui était exposée sur l'un des piliers de la cathédrale. Cet encouragement donné tous les ans aux beaux-arts par une association poétique, cette exposition d'un tableau faite en public et pour une année, au nom d'une association formée de l'élite intellectuelle d'une grande cité, ne se rencontrent, nous le croyons du moins, qu'à Amiens et dans la Picardie. Un usage analogue existait à Abbeville, où le maître en charge de la confrérie parfois faisait exécuter une peinture et parfois donnait une statuette ou une somme pour l'embellissement de l'église [2]. Mais c'est uniquement à Amiens que le prince élu pour l'année était tenu obligatoirement, par un article des statuts, à faire exécuter et à offrir un tableau.

On serait porté à croire que cette obligation aurait été parfois éludée et qu'à Amiens, comme à Abbeville, le tableau aurait été de temps en temps remplacé par un autre objet d'art ou par un don en espèces. Il n'en a jamais été ainsi dans la capitale de la Picardie. Les documents établissent que

1. Par le mot *mistère* il faut entendre le vers servant de refrain pour le chant royal.

1. Ce texte, comme l'ensemble de la notice historique, est emprunté aux travaux déjà cités de M. A. Breuil. Il se trouve dans le tome III des *Mémoires des antiquaires de Picardie*, p. 611.

2. A Breuil. *Ouv. cit.*, p. 582. Dans l'histoire de la confrérie d'Abbeville, on trouve onze fois seulement, durant le XVIe siècle, la mention de tableaux offerts par le maître en charge.

cet article X des statuts fut toujours strictement exécuté, et que diverses mesures développèrent de plus en plus les avantages qui en résultaient pour les beaux-arts.

Sans doute, il arriva, à plusieurs reprises, que certains maîtres, élus princes, ne purent, pour des causes diverses, situation de fortune, opposition d'un supérieur, etc., accepter l'honneur qui leur était fait et les charges qu'il imposait. En ce cas, les autres maîtres se cotisaient pour trouver la somme nécessaire et ne point laisser déchoir la fête ni l'encouragement donné à l'art de la peinture. Il en fut ainsi en 1457, en 1465 et en 1468 (1). En 1488, la confrérie obtint la faveur de pouvoir établir définitivement son siège dans la cathédrale, et en 1493, sous la maîtrise du doyen du chapitre, Adrien de Hénencourt, il fut décidé que la messe du jeudi de chaque semaine, à laquelle assistaient tous les membres de la confrérie, serait célébrée dans la même église à l'autel du Pilier rouge, faisceau de colonnes du transept, s'élevant à droite entre le chœur et le déambulatoire. Peu de temps après, en date du 9 janvier 1494, la confrérie obtint que les tableaux, après avoir été exposés pendant une année, pourraient rester dans la cathédrale à un endroit désigné par le maître en charge, après que celui-ci en aurait obtenu l'autorisation du chapitre. Et à cette occasion, des tableaux, précédemment retirés, furent rapportés et placés dans l'édifice (2).

1. Pagès, *Manuscrits*, t. III, p. 505, t. V, p. 413.

2. Voici le texte de la décision du 9 janvier 1494 : « Item, que le tableau present et ceulx qui cy après seront mis en ladicte église demourront en icelle église, à les mettre es lieux à la devocion de ceulx qui les auront fait faire et du congié de messieurs du chapitre, sans les faire plus grands que cestui qui y est present et de l'histoire le plus honneste que sera possible, lequel tableau sera rapporté et mis en ladicte église, en dedens le jour de Pasques, après que le maistre anchien aura levé son tableau le jour de Noël, pour donner lieu au nouveau comme est coustume. »

En 1509, deux concordats furent passés par la confrérie Notre-Dame du Puy, l'un avec l'évêque Pierre Versé et l'autre avec le chapitre. L'évêque concéda, aux membres de cette confrérie, l'autorisation de former une corporation, une communauté, et en cette qualité de posséder un sceau et un coffre fermé à trois serrures ; le chapitre leur donna définitivement le Pilier rouge pour tous les offices religieux avec la permission d'exposer leurs peintures en allumant des cierges vis-à-vis, à la condition que chaque nouveau prince demanderait l'autorisation d'allumer les cierges à l'évêque et celle de placer les peintures aux chanoines.

La confrérie était donc, en ce qui concerne ses tableaux, favorisée par l'évêché et le chapitre. En 1517, eut lieu un événement qui la mit, ainsi que ses tableaux, en très grand renom. Le 29 mai, François Ier visita la ville d'Amiens : la reine-mère, Louise de Savoie, qui l'accompagnait, prit plaisir à entendre les chants royaux et à contempler les peintures. Elle déclara « qu'elle vouldroit bien avoir le pourtraict « de tous les tableaux, ensamble les balades « et champs *(sic)* royaulx, mys et présen- « tez à l'honneur de la glorieuse Vierge « Marie en la grande église d'icelle ville « par les maistres de la confrairie que on « dit du Puch. » Les échevins, à qui ce désir fut manifesté, se firent un devoir de le satisfaire. Les poésies furent transcrites par sire Jacques des Béguines, prêtre, qui reçut XII livres « pour avoir escript en bonne lectre de fourme XLVIII balades et champs royaux ». Un enlumineur, du nom de Guy Le Flameng, qui résidait à Amiens, fut chargé de peindre les grandes lettres, travail pour lequel il reçut XIII l. X s. Un marché avait été conclu avec un peintre d'Amiens dont nous avons déjà

parlé, Jacques Platel, qui reproduisit « en blancq et noir » (grisaille) quarante-huit tableaux conservés dans la cathédrale et fit une première miniature représentant la reine-mère à qui deux échevins offraient le manuscrit. Les membres de l'échevinage, estimant qu'il n'y avait point à Amiens un enlumineur assez habile pour colorier les grisailles, s'adressèrent à Jean Pinchon, miniaturiste et *historien*, demeurant à Paris, qui se chargea, pour une somme de CXX livres, de « enluminer bien richement les XLVIII histoires estans audit livres »; ses enfants et serviteurs reçurent en outre 50 sous pour les soins qu'ils apportèrent au travail. A un relieur de Paris, nommé Pierre Favereux, fut payée une somme de 6 livres, sans y comprendre « le velours pers » dont le manuscrit fut couvert et la grande custode noire en laquelle il fut enveloppé. Deux échevins allèrent porter et présenter ce livre à la reine-mère, au château d'Amboise, où elle résidait. Ce manuscrit se trouve aujourd'hui à la Bibliothèque nationale de Paris, où il porte le n° 145 du fonds français. Il est très intéressant pour l'histoire artistique de la confrérie de Notre-Dame du Puy; il offre quarante-huit chants royaux et autant de miniatures représentant des tableaux presque tous aujourd'hui perdus. Toutefois en reproduisant ces tableaux, le peintre amienois Jacques Platel ne s'est pas attaché à être exact : le ton d'uniformité des quarante-huit miniatures et les différences qu'elles présentent avec les quelques tableaux qui existent encore le prouvent suffisamment. D'un autre côté, l'enlumineur de Paris, qui sans doute n'avait point eu les peintures sous les yeux, a encore dénaturé davantage leur caractère.

Cependant, comme chaque année un nouveau tableau s'ajoutait dans la cathédrale aux précédents, l'édifice, après deux ou trois siècles, était devenu en quelque sorte le musée de la confrérie; on voyait ses peintures sur presque toutes les colonnes, et les volets mobiles, qui garnissaient la plupart des panneaux, ajoutaient encore, lorsqu'on les ouvrait, à l'encombrement. En 1670 ou 1671, on eut la malencontreuse idée de détacher les volets et de les placer dans plusieurs chapelles, ce qui fit perdre en partie l'intérêt historique qu'offraient les peintures et souvent empêcha de retrouver le nom du donateur ([1]). Au commencement du XVIIIe siècle, lorsque la confrérie eut perdu en grande partie l'influence et le prestige dont elle avait joui jusqu'alors, quelques tableaux furent enlevés. En 1723, un religieux qui prêchait le carême s'étant plaint de ce que le passage conduisant à la chaire était obstrué par ces peintures, le chapitre, qui depuis longtemps était peu satisfait de voir l'encombrement s'accroître d'année en année, fit déplacer trois tableaux, puis, une délibération capitulaire décida que tous les autres seraient enlevés. La confrérie s'avisa un peu tard de faire opposition ; elle ne put obtenir gain de cause. On décrocha tous les tableaux. Bon nombre furent jetés au rebut ou même détruits ; plusieurs furent donnés à des églises de campagne. Quelques-uns, sans doute parce qu'ils étaient considérés comme les plus précieux, furent conservés ; mais on les relégua avec leurs encadrements sculptés, dans le cloître de la cathédrale, désigné sous le nom de galerie des Machabées. Vers 1824, l'érudit archéologue, M. du Sommerard, qui les avait vus à Amiens, en parla à la duchesse de Berry, et lorsque la princesse vint dans cette ville en 1825, elle les examina avec le plus grand intérêt et admira tout particulièrement la finesse des sculptures de plusieurs de

1. Pagès, *Manuscrits*, t. V, p. 403, 404, 552. — A. Breuil, *Ouv. cit.*

leurs encadrements : on lui fit présent, à son départ, de cinq de ces encadrements (1). Les tableaux, après avoir beaucoup souffert dans le cloître où ils avaient d'abord été placés, sont aujourd'hui soigneusement conservés dans une galerie intérieure du palais épiscopal d'Amiens.

Quelques-unes de ces peintures, celles de 1518, de 1519 et de 1525, ont été, ainsi qu'une miniature du manuscrit, reproduites en chromo par M. Du Sommerard dans les *Arts au moyen âge* (2). Trois ont été gravées au trait pour le travail de M. Breuil (3). Mais ces reproductions ne peuvent donner une idée des originaux. Nous voudrions, après avoir dit quelques mots sur l'ensemble des peintures faites pour la confrérie, décrire aussi complètement que possible celles qui existent encore aujourd'hui, et les étudier au point de vue de l'art, en les comparant à des tableaux analogues qui se trouvent encore aujourd'hui dans le nord de la France. Deux héliogravures, exécutées par M. P. Dujardin, compléteront ce travail.

L'exécution des tableaux de la confrérie Notre-Dame du Puy présentait une difficulté toute spéciale. Loin d'être libre dans le choix du sujet, le peintre était tenu à s'inspirer d'un vers souvent prosaïque ou même étrange dans l'idée et la forme. Le maître en charge, en adoptant le vers qui devait servir de refrain au chant royal, faisait souvent allusion à ses fonctions et à sa vie ou même y faisait entrer un jeu de mots dans lequel son nom figurait d'une manière plus ou moins bizarre; parfois, mais rarement, le refrain était emprunté à la situation politique de la ville ou de la province.

1. En 1849, la duchesse de Berry voulut bien rendre au Musée d'Amiens trois de ces encadrements qu'elle avait fait restaurer par d'habiles artistes.

2. Du Sommerard. Les *Arts au moyen âge*, VIe série, planches XXXIII, XXXIV et XXXV; 9e série, pl. XXX; Atlas, chap. 6, pl. IX.

3. Breuil, *Ouv. cit.*, p. 460 et suiv.

En 1466, dans le vers proposé par Martin Davennes, maître cordonnier, il est question de *forme :*

Scéel divin, ou Dieu prinst forme humaine.

Pour Jean Marchant, maître en 1474, qui était prêtre et clerc d'une église paroissiale, la Vierge est un calice choisi par le Rédempteur :

Calice eslut au divin sacrifice.

Un grainetier d'Amiens, Jean Bertin, adopte pour refrain, en 1480 :

Grenier rempli du sel de sapience.

En 1493, un conseiller du roi, Jean Dardre, fait allusion à son nom en prenant pour refrain :

Aube du jour, qui le monde illumine.

Le curé d'une paroisse nommée Cisterne, maître en charge pour l'année 1509, ne manque point de rappeler ce nom dans sa devise :

Digne cisterne à l'eaue désirée.

En 1536, le prince du Puy, Hugues Cordier, fut mieux inspiré. Il fit allusion à la résistance de la ville de Péronne, qui avait sauvé la Picardie et l'Ile de France, en proposant aux concurrents le vers qui suit :

Contre ennemis forte et terrible enceinte.

On peut voir jusqu'où allait parfois la recherche des jeux de mots dans le refrain adopté par Robert Bellegambe, maître de l'hôtel du *Pot d'étain*, qui fut prince en 1541 :

Pot pur portant potion précieuse.

Tous les mots commencent par la lettre *P*, et la première syllabe est répétée au milieu du vers.

Ces exemples suffiront pour montrer combien était difficile la tâche du peintre. Sans doute des pensées pouvaient lui être fournies par l'œuvre du poète; mais lorsque

l'on a parcouru un certain nombre des chants royaux, où trop souvent une érudition pédantesque s'unit à un goût douteux, on se demande s'il était possible pour l'artiste de mettre à profit les vers du rimeur. Ce qui lui fut plus utile, c'est un usage qui ne tarda pas à s'introduire dans la composition des tableaux : le maître en charge y était presque toujours représenté avec des membres de sa famille et plusieurs de ses amis; le pape, le roi et de grands personnages intervenaient parfois dans la scène ; enfin, on y rappelait, mais rarement, des événements politiques récemment survenus.

Quoi qu'il en soit de ces dernières observations, l'œuvre du peintre, qui avait à représenter un sujet toujours le même au fond, la glorification de la sainte Vierge, offrait de sérieuses difficultés. Aussi, est-on étonné en étudiant les tableaux encore conservés et ceux que l'on peut apprécier par le manuscrit de la Bibliothèque nationale et l'ouvrage de Pagès, de l'esprit inventif que révèlent plusieurs d'entr'eux et de l'importance qu'ils offrent sous le rapport de l'art. Voici la description d'un certain nombre de ces peintures. La plus ancienne dont il est possible de donner une idée, date de 1452, l'année même où il avait été décidé que le prince de la confrérie ferait exécuter un tableau.

Le maître en charge de cette année, Simon Pertrisel ou Pétrissel, avait pour armes *d'azur à trois perdrix d'or, deux en chef et une en pointe*, et pour refrain.

Digne eschielle, de terre au ciel la dresse.

Son tableau représentait l'échelle mystérieuse de Jacob, dont le pied s'appuyait sur la terre et le sommet touchait le ciel, et sur laquelle montaient et descendaient les anges ; cela rappelait la perdrix qui part de terre et monte dans l'espace. Cette échelle était une figure de la sainte Vierge, par le secours de laquelle l'homme arrive au ciel. Ce tableau, petit et moins orné que l'ensemble des autres, était, au dire de Pagès, très bien peint. Il se trouvait sur un pilier devant la porte de la sacristie (1).

Nous pouvons décrire, d'après la 48e miniature du manuscrit de Paris, la peinture offerte en 1458 par le maître en charge, Jean Framery, procureur au bailliage d'Amiens, qui avait pris pour devise :

Miroir de foy, d'amour et d'espérance.

Au centre du tableau, se trouve un riche miroir de forme circulaire, porté par un pied en or, au bas duquel sont les quatre animaux symboliques qui rappellent les évangélistes. Sur la bordure du miroir se voient le Père éternel, saint Jean Baptiste, saint Jean l'Évangéliste et plusieurs autres saints; et au centre du miroir lui-même, on aperçoit la Vierge tenant en ses bras l'Enfant Jésus. A gauche du miroir, chantent trois anges, aux ailes multicolores et formées de plumes de paon; de l'autre côté, le donateur, couvert d'un long vêtement brun est agenouillé et tient en ses mains une banderole sur laquelle est écrit le vers qui lui a servi de devise. La Vierge portant l'Enfant Jésus et le donateur tenant une banderole sur laquelle est inscrit son refrain, ont été, au moins à partir de 1458, représentés sur tous les tableaux (2).

Il en est ainsi, en 1461, pour la peinture offerte par Guy de Tallemans, procureur au bailliage d'Amiens, dont le refrain était

Lampe rendant en ténèbres lumière.

Le tableau représente une église gothique, avec des colonnes et des statues. Au fond,

1. Pagès, *manuscrits*, t. V, pp. 101 et 102.

2. Bibliothèque nationale de Paris, mss. n° 145 des fonds français (ancien 6811), 48e miniature. M. Breuil a décrit ce tableau, *ouv. cit.*, p. 418. M. Du Sommerard en a donné un dessin polychrome dans les *Arts au moyen âge*, 9e série, pl. XXVIII.

dans une niche est debout la Sainte Vierge tenant de la main droite une lampe allumée et sur son bras gauche l'Enfant Jésus, qui avance la main vers la lampe. Au-dessus, le Père éternel et l'Esprit-Saint ; plus bas, le maître en charge, avec la banderole où est tracée sa devise, et, sur les côtés, des tribunes remplies de personnages.

Au sujet du tableau de l'année 1466, nous ferons seulement remarquer que le refrain déjà cité [1] proposé par le maître cordonnier Martin Davesnes a été interprété à l'aide d'une matrice de sceau que la Sainte Vierge tient en ses mains.

Après avoir indiqué la peinture de 1471 où se voyaient divers animaux, près de chacun desquels se lisait une devise pouvant se rapporter à la Sainte Vierge, nous arriverons au tableau peint en 1499, qui est conservé en partie au Musée d'Amiens. Nous disons en partie, car une main inepte et barbare en a détruit toute la partie supérieure. La Vierge, dont on ne voit qu'une partie de la robe et les pieds, est debout sur une roche entourée d'eau au milieu d'un jardin ; elle pose son divin Fils, comme un fruit, sur un arbre touffu qui monte jusqu'à sa ceinture. Tout autour, en des îles, un pape, un cardinal, un évêque, un empereur, un roi et divers grands personnages. A l'entrée du jardin un archange ; à droite de la Vierge un ange qui touche l'orgue, à gauche un autre ange qui chante en tenant un cahier couvert d'une notation musicale. Au bas, le donateur, Antoine de Cocquerel, conseiller au bailliage d'Amiens, avec son vers sur un phylactère :

Arbre portant fruict d'éternelle vie.

Derrière plusieurs dames qui semblent être de la famille du maître en charge; toutes tiennent à la main un fruit ou une fleur rouge, ce qui rappelle les fêtes où tous les membres de la confrérie et leurs invités portaient une fleur. Çà et là, près de ces personnages, des *coqs*, allusion au nom du prince. Bien qu'elle ait beaucoup souffert, cette peinture se fait remarquer par sa finesse et surtout par l'expression des figures. C'est une œuvre intéressante en elle-même et curieuse pour l'histoire de l'art. Elle prouve que, dès 1499, les peintres travaillant pour la confrérie de Notre-Dame-du-Puy d'Amiens s'étaient déjà formé un genre qui tenait de l'École flamande et un peu de l'École française.

Jean Le Caron, receveur des aides, maître en charge de la confrérie en 1501, avait sans doute pris une part quelconque en 1498 au sacre du roi Louis XII : il adopte pour devise :

Sacrée ampoule à l'onction royale,

et une partie de son tableau rappelle cette cérémonie. Ce tableau était, comme beaucoup de ceux qu'offraient les princes du Puy, un triptyque à volets mobiles. Dans le panneau du milieu, qui n'existe plus, la Vierge, assise dans une sorte de niche soutenue par des nuages, et tenant à la main une fiole, la sainte ampoule, et devant elle l'Enfant Jésus couronné par deux anges. A leurs pieds, rangés en demi-cercle, vêtus d'habits royaux et tenant l'écu de leurs armes, le pape, l'empereur, le roi de France, et les autres souverains de l'Europe ; au bas, le donateur avec sa devise, ses armoiries et les membres de sa famille. Les deux volets sont conservés dans le Musée de Cluny, sous le n° 1682. Celui de droite représente le sacre de David : dans une chapelle, le roi est agenouillé et près de lui se tient debout le prophète Samuel, portant dans les plis d'un voile la corne remplie de l'huile sacrée; dans le fond, un grand nombre d'hommes d'armes en costume du XVe siècle, ayant

1. Scéel divin ou Dieu prinst forme humaine.

sur leurs vêtements les armoiries attribuées à David, la harpe couronnée. Le volet de droite représente aussi une chapelle, avec un riche retable au-dessus duquel s'élève un dais portant les mots: *Ung Dieu, ung Roi, une Foi;* sous le dais, le roi Louis XII couvert d'une robe fleurdelisée, auprès de lui l'archevêque de Reims et les autres pairs de France, reconnaissables à leurs armoiries et tenant les attributs de la royauté. Dans les galeries, sont groupés des écuyers sonnant de la trompette, dont les bannières sont à l'emprise du roi, le porc-épic et les L couronnés. Ces peintures étaient très estimées, lorsqu'elles étaient dans la cathédrale d'Amiens; on les considérait comme très remarquables. Elles n'ont plus leur coloris primitif; elles avaient beaucoup souffert, lorsqu'elles furent sauvées d'une destruction imminente par M. Thieulloy, d'Arras: comme elles ont été restaurées, il est actuellement difficile d'apprécier leur valeur (1). Il nous semble qu'elles étaient inférieures à celles conservées au Musée et à l'évêché d'Amiens.

L'un des tableaux les plus intéressants, comme sujet et composition, est celui de l'année 1506, que nous pouvons décrire d'après la 37e miniature du manuscrit de Paris et d'après un récit détaillé de Pagès. Cette peinture avait été faite par ordre de Pierre Pèredieu, prêtre, grand-maître des écoles d'Amiens, qui avait pris pour devise.

Siège au grand maistre administrant science.

1. Cette description est empruntée aux *Manuscrits* de Pagès, t. V, p. 121 à 127; à Breuil, *ouv. cit.*, p. 437 et au *Catalogue du Musée des Thermes et de l'hôtel de Cluny*, p. 104. — On trouve dans le Musée de Cluny, sous les nos 1680 et 1681, deux autres tableaux, dont le refrain est pour l'un *Vallée où croît le froment viatique*, et pour l'autre *Église où Dieu a fait sa résidence*. Comme nous ne trouvons point ces deux vers dans les recueils des refrains choisis par les maîtres en charge d'Amiens, nous ne croyons pas que ces deux tableaux aient été faits pour cette ville. Ils ont peut-être été peints pour la confrérie d'Abbeville. Ils sont de dimensions plus petites et dénotent moins de mérite artistique que ceux encore aujourd'hui conservés à Amiens.

Au centre d'une salle, la Vierge, assise sur le siège du professeur, tient en main un livre sur lequel elle apprend l'Enfant Jésus à lire; au-devant d'elle, un maître, assis devant une table, fait un cours à diverses personnes, gens d'église, laïcs et enfants. A droite et à gauche diverses allégories représentant les arts libéraux et les arts mécaniques. Plusieurs figures symbolisent les arts libéraux: une jeune fille, qui porte une tablette où sont les caractères de l'aphabet avec une clef, est la *Grammaire*, clef de toutes les sciences; la *Rhétorique* et la *Philosophie* sont représentées par des docteurs en robe et en bonnet, qui donnent des leçons à des jeunes gens assis sur des bancs; une femme, dont la robe est parsemée de chiffres arabes, est la *Science des nombres;* une autre, qui tient un papier noté et une harpe, est la *Musique*, science qu'un maître enseigne à des enfants; il en est de même de la *Géométrie*, qui tient un quart de cercle, et de l'*Astronomie* qui, avec un astrolabe, étudie le ciel. C'est encore par des jeunes filles, avec des emblèmes, que sont représentés l'*Agriculture*, le *Négoce* et la *Navigation*, tandis que l'*Art de guérir* est figuré par un docteur en robe. Deux femmes symbolisent la *Guerre* et la *Chasse*. Les arts mécaniques sont représentés par des ouvriers qui exercent divers métiers. Cet ensemble, auquel il faut ajouter le maître en charge, avec ses armoiries, est un intéressant spécimen de l'esprit d'invention qui caractérisait les peintres travaillant pour la confrérie de Notre-Dame de Puy d'Amiens. Pagès admirait ce tableau, qui est, dit-il, « fort « curieux et d'un dessin particulier, dont les « figures sont dans des attitudes convena- « bles, le coloris et les carnations naturels, et « les draperies bien jetées » ; il ajoute qu'on n'a pas épargné l'or dans les ornements (1).

1. Pagès, *Manuscrits*, p. 193 à 196.

Héliog. Dupartin

TABLEAU EXÉCUTÉ EN 1518

Pour la Confrérie de Notre-Dame du Puy à Amiens

Les tableaux des années 1518, 1519 et 1520 sont conservés à l'évêché d'Amiens. Ce sont trois œuvres importantes, qui méritent une description détaillée et une étude complète.

En 1518, la confrérie choisit pour prince ou maître en charge, Antoine Picquet, conseiller et procureur du roi. Chargé de l'administration de la justice, ce maître fait allusion à l'équité qui devait caractériser tous ses actes, en prenant pour refrain :

Au juste pois véritable balance.

Voici comment le peintre a interprété ce thème en réalité assez vulgaire.

La Vierge, tenant en ses bras l'Enfant-Jésus, occupe le centre du tableau. Au-dessus d'elle, sur un trône d'une riche architecture, entouré d'anges qui jouent divers instruments de musique, est assis le Père éternel, qui tient de la main droite, une balance, dont les deux plateaux descendent près de la Vierge. L'Esprit-Saint est représenté, près de Dieu le Père, sous la forme d'une colombe, qui, de son bec, fait pencher la balance du côté droit, et l'Enfant-Jésus tire le cordon dans le même sens, allusion à la grâce et aux mérites de l'Homme-Dieu, qui font fléchir la justice divine et l'inclinent vers la miséricorde, vers l'Église. Vis-à-vis la Vierge et l'Enfant-Jésus, sur une table, sont déposés des couronnes, des poids et des pièces d'or, retirés de la balance : à côté, deux personnages allégoriques sous la figure de jeunes femmes représentant des vertus, peut-être la Justice et la Charité, prennent les pièces d'or et les distribuent autour d'eux. A droite, entouré de cardinaux, d'évêques et de plusieurs personnages de sa cour, est debout le pape Léon X, portant la tiare et les vêtements pontificaux : il avance la main pour recevoir ce qui lui est dû comme pape et comme roi ; à gauche, en avant d'un groupe d'officiers et de gentilshommes près desquels se voient le fou Triboulet et deux pages tenant l'un un faucon et l'autre un étendard, se tient debout le roi François Ier, portant le manteau fleurdelisé, l'hermine, la couronne et le sceptre, ayant à ses côtés la reine-mère, Louise de Savoie : le roi avance aussi la main pour recevoir ce qui lui est dû comme souverain temporel. La jeune femme qui symbolise la Justice écarte d'une main le fou Triboulet, qui voudrait recevoir l'or, et de l'autre fait place au roi. L'autre figure allégorique, la Charité, jette des pièces d'or, qui sont recueillies par un mendiant, un Lazare, et par un groupe d'enfants gracieusement jeté en avant de la table au milieu de vases sacrés, de croix, de chandeliers et d'objets servant au culte. Dans le fond, à la hauteur du groupe de la Vierge, dans un paysage, formé par des rochers et par la mer, se voient des vendangeurs et des moissonneurs qui reçoivent eux aussi la juste récompense de leurs travaux. Au bas, deux groupes : l'un a pour personnage principal le donateur Antoine Picquet, tenant entre ses mains une banderole sur laquelle est inscrit son refrain, et agenouillé devant un prie-Dieu dont la housse porte son écusson, *d'azur à la bande de gueules chargée de trois vases d'or* (1), et tout autour un grand nombre de ses parents ou de ses amis, dont les têtes sont évidemment des portraits ; l'autre groupe présente la femme du donateur agenouillée aussi sur un prie-Dieu et entourée d'un grand nombre de dames qui lui étaient unies par le sang ou l'amitié ; en avant du mari et de sa femme, leurs enfants, assis sur le sol, agenouillés ou se tenant par la main. Antoine Picquet, avec sa femme et les siens, a obtenu aussi une juste récompense, par

1. Le champ devait être de *métal* puisque la bande est de *couleur*. Il y a là une erreur ou une faute contre les règles de l'art héraldique.

la dignité de prince de la confrérie qui lui a été accordée.

Remarquable par l'esprit d'invention, par l'ensemble large et heureux que son auteur a su tirer d'un refrain prosaïque et banal, le tableau de 1518 est surtout intéressant comme composition. Les différents groupes et les nombreux personnages qui se pressent sur le panneau sont pleins de mouvement et de vie ; et cependant tout s'y présente non seulement sans confusion, mais avec harmonie. Il y a, sous ce rapport, un mérite particulier, qu'on ne retrouve à ce point ni dans l'école flamande ni dans l'école française; Simon Marmion et Jean Bellegambe s'en rapprochent, dans certains groupes du Bain mystique, de l'Immaculée Conception et des volets du retable de Saint-Bertin. Beaucoup de têtes sont évidemment des portraits ; les physionomies sont très bien individualisées: c'est la tête large, énergique et ouverte des Picards. Sous ce rapport, la peinture tient de l'école flamande. Le coloris est moins chaud et moins vigoureux, mais plus harmonieux et plus agréable à l'œil que celui des Flamands. Les têtes n'offrent point la teinte chaude des Van Eyck et de leurs imitateurs, ni celle un peu rougeâtre de Bellegambe ; c'est une teinte blanche, qui n'a rien de la pâleur presque maladive de certaines peintures de l'école française au commencement du XVIe siècle. Suavité, finesse, transparence, éclat, voilà ce qui caractérise le coloris des œuvres exécutées de 1518 à 1520 pour la confrérie de Notre-Dame du Puy. Le cadre qui entoure ce panneau, est un chef-d'œuvre de sculpture de l'époque Renaissance ; il se trouve dans le Musée de la ville d'Amiens.

Le nom d'André Després, prêtre, avocat en la cour spirituelle d'Amiens, prêtait à un jeu de mots qu'on n'oublia pas en 1519 d'insérer dans le refrain d'après lequel la Vierge devait être chantée et peinte :

Pré ministrant pasture salutaire.

Au centre de la composition dans un riant paysage où s'étendent, en avant d'une colline et de la mer, des prés que l'on appelle dans le langage du nord des *pâtures*, la Vierge, représentée sous le type d'une mère admirable de beauté, de vigueur et de santé, est assise sur le gazon donnant le sein, *la pâture*, au divin Enfant. Au-dessus d'elle, dans un nuage, la Sainte-Trinité la contemple ; à ses côtés, sont assises quatre femmes, portant chacune un oiseau ou une fleur qui sont là pour soigner l'Enfant-Jésus et sa Mère, et plus loin David et un roi Mage représentant les Hébreux, et les gentils, qui ont reçu, les uns et les autres, la grâce, cette pâture spirituelle. A l'arrière-plan, dans les prés, des jeunes gens sont couchés sur le gazon, s'offrent des fleurs, dansent ou se promènent en barque jouissant ainsi des plaisirs qu'offre une prairie. Ce qu'on admire tout particulièrement dans ce tableau, c'est le paysage : dans le lointain, des châteaux, des maisons, des jardins et des bocages, une rivière sur laquelle se promènent des cygnes. C'est une scène pleine de fraîcheur. L'herbe verdoie, les fleurs éclosent, tout s'anime et s'égaie près de la Vierge, qui répand la vie, l'allégresse et la grâce autour d'elle. Au bas, sur le premier plan, le donateur, agenouillé devant un prie-Dieu avec la banderole où est inscrit son refrain, et deux groupes, l'un d'hommes et l'autre de femmes, dont tous les personnages portent à la main une fleur, comme cela avait lieu à certains offices religieux de la confrérie. Ce tableau et celui de l'année suivante présentent les mêmes qualités que celui de 1518.

Le mot *Nicolas* dérive, on le sait, de

deux mots grecs qui signifient *vainqueur du peuple.* C'est sans doute pour rappeler cette étymologie, que Nicolas le Caron, conseiller, choisit pour devise en 1520 :

Palme eslute du Saulveur pour victoire.

Au centre du tableau, un magnifique palmier qui s'élève très haut ; la Vierge, type admirable d'efflorescente et calme beauté, est appuyée, avec l'Enfant-Jésus dans ses bras, contre le tronc de l'arbre. Les apôtres qui ont vaincu le monde et remporté la palme du martyre, sont rangés des deux côtés de Marie et de l'arbre symbolique. Dans le fond, à l'arrière-plan, une lointaine perspective très bien représentée : d'un côté la cathédrale d'Amiens, dont on distingue, malgré sa petitesse, tous les détails d'architecture ; et de l'autre, un château sur une hauteur boisée avec le prieuré de Saint-Remi-au-Bois ; au milieu de ce paysage, une large rivière, la Somme, chargée de barques et de vaisseaux, d'où descendent des soldats. Ces soldats vont rejoindre d'autres guerriers qui luttent pour empêcher l'ennemi d'entrer dans la ville d'Amiens et remporter, eux aussi, la palme de la victoire. Au bas du tableau, le maître en charge est agenouillé devant un prie-Dieu sur lequel sont ses armes, et autour de lui se tiennent debout plusieurs de ses parents ou amis ; vis-à-vis est aussi agenouillée devant un prie-Dieu une dame, entourée de plusieurs femmes, comme dans les précédents tableaux. Pagès assure que le peintre s'est représenté dans ce tableau ainsi que dans celui de 1518. Le cadre, qui se trouve aujourd'hui dans le musée d'Amiens, est une œuvre de sculpture très remarquable, offrant l'ornementation du style ogival flamboyant (1).

1. Nous reproduisons ci-contre l'héliogravure du tableau de 1518. Celle du tableau de 1519 paraîtra dans la livraison du mois de juillet avec le quatrième article.

Le tableau de l'année 1521 est presque complètement détruit ; la peinture est tombée par écailles. Il en reste à peine quelques fragments, dans l'un desquels on voit une tête de femme très finement exécutée. C'était une œuvre digne des peintures de 1518 à 1520 ; elle a été reproduite, au trait, avec son riche encadrement dans les *Mémoires des Antiquaires de la Picardie*, d'après un croquis pris il y a plus d'un demi-siècle.

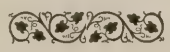
Philippe de Conti, capitaine des arbalétriers d'Amiens, fut élu prince de la confrérie pour l'année 1525, et choisit comme refrain :

Pour nostre foy militante contesse.

Le tableau représente un tournoi, avec la lice, des juges sous la tente, des pages, des varlets et des trompettes : au-dessus, la Vierge, tenant l'Enfant-Jésus dans ses bras, distribue les prix aux vainqueurs. Ce panneau a été reproduit par M. Du Sommerard. Il est moins remarquable que ceux précédemment décrits. Les traditions des anciennes Écoles de peinture d'Amiens, de France et des Pays-Bas tendaient déjà à disparaître devant l'influence des peintres ayant étudié en Italie. Les autres tableaux qui existent encore sont de date beaucoup plus récente et ne présentent plus, à notre point de vue, ni pour l'art en général, autant que nous en pouvons juger par les quelques spécimens qui restent, la même importance et la même originalité. C'est surtout à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle que la confrérie de Notre-Dame du Puy a exercé une sérieuse influence sur l'art de la peinture à Amiens.

(A suivre.)

C. Dehaisnes.



La reliure au moyen âge.

A reliure est l'art d'unir et de lier les feuilles d'un livre, à un dos entre deux ais. Son invention date du jour où l'on s'est rendu compte qu'un livre oblong ou carré est plus commode à tenir et à lire qu'un rouleau. Anciennement les manuscrits étaient écrits sur de longues bandes de parchemin ou de vélin, cousues ensemble et roulées sur un ou deux cylindres de bois, de roseau, de métal ou d'ivoire, et l'usage de ces *volumina* (*volumen* de *volvere*, rouler) ne fut entièrement abandonné en Europe qu'au XVIe siècle. Le plus récent exemple remarquable que j'aie rencontré est un rouleau de prières de la fin du XVe siècle, conservé au Musée archiépiscopal d'Utrecht. Ce rouleau est monté sur un cylindre de buis terminé par deux nœuds joliment sculptés.

A gauche, au bas de chaque peau, le scribe écrivait une des lettres de l'alphabet, destinée à servir de guide à l'ouvrier chargé de coller ou de coudre entre eux les feuillets du manuscrit. Lorsque ensuite sont venus les livres composés de feuilles pliées et réunies en cahiers, on écrivit ces signatures sur le recto d'ordinairement un de plus que la moitié des feuillets de chaque cahier, et elles servaient de guide au relieur chargé d'assembler et de collationner les cahiers. Ensuite on battait ceux-ci avec un marteau sur un bloc, ou on les serrait au moyen d'une presse à main pour les rapprocher et leur donner de la cohésion. Puis on les cousait sur des nerfs formés de lanières de cuir, de cordes de chanvre, ou de parchemin roulé entouré de fil, après quoi, on collait des parchemins sur les dos rendus ainsi solides et résistants tout en conservant la souplesse nécessaire. Enfin on ouvrait les bandes pour mieux les attacher aux planchettes ou ais de bois, dont se composaient les plats du livre. Ceux-ci étaient généralement plus ou moins biseautés du côté du dos ; on faisait passer les extrémités des nerfs de l'extérieur par des trous et on les logeait dans des entailles pratiquées dans la surface intérieure; ensuite on les attachait fortement au bout le plus éloigné au moyen de coins de la largeur des creux. Quand le bord des planchettes n'était pas aminci, on faisait passer chaque nerf sous un petit pont dans une entaille pratiquée sur la face extérieure de la planchette, et on le fixait avec un coin. Au lieu de ces coins, on se servait parfois de chevilles. Les nerfs au haut et au bas, beaucoup moins gros que ceux du milieu, étaient logés dans des entailles diagonales dirigées vers le centre de l'ais. Le dos du livre était tout à fait plat. Les volumes ainsi reliés s'ouvraient parfaitement. Lorsqu'on commença à abandonner l'usage des ais de bois, on introduisit le système moderne d'arrondir les dos au moyen d'un marteau, pendant que le livre était fixé dans une presse entre deux planches afin de faire un creux pour les couvertures.

Avant d'attacher les plats, le livre était mis dans une presse à rogner afin de couper l'extrémité des feuilles excepté du côté du dos, ce qui se faisait avec un couteau *ad hoc*, nommé rognoir. La tranche, c'est-à-dire les trois côtés coupés, fut ensuite couverte d'une couleur unie, ordinairement rouge ou verte, ou dorée et tympanisée, ou ciselée, ou même parfois ornée de peintures en miniature.

Le premier but d'une reliure est d'assurer la conservation du livre. Son mérite, primiti-

vement son unique mérite, mais toujours son mérite principal, consistait dans sa solidité et sa durabilité. Mais de bonne heure, les reliures devinrent ornementales.

Au IVe siècle, les livres étaient certainement reliés en volumes oblongs ou carrés, et ornés d'or et de pierres précieuses, car saint Jérôme, blâmant, dans une lettre écrite en 384, l'avarice et l'orgueil des riches, s'écrie : « Les feuillets de leurs livres sont teints de pourpre, les lettres sont écrites en or, les couvertures ornées de bijoux ; et le Christ, dans la personne du pauvre est couché nu et mourant à leur porte (1). » Dans un autre endroit, il remarque que le pouvoir souverain faisait écrire alors sur du vélin pourpre, et recouvrir de reliures ornées de bijoux, les manuscrits des mêmes livres que, peu de temps auparavant, il faisait brûler (2). Dans ses annales, Zonaras nous raconte que Bélisaire trouva, l'an 534, dans le trésor de Gelimer, roi des Vandales, des manuscrits des évangiles resplendissants d'or et ornés de toutes sortes de pierres précieuses (3). Dans les cérémonies publiques, certains officiers de l'empire d'Orient portaient dans leurs mains de grands livres contenant les instructions promulguées pour l'administration des provinces par l'empereur Justinien (535-565). Le côté supérieur de la couverture était orné du portrait de l'empereur, mais aucun document ne nous fait connaître la matière employée. Cassiodore, dans son monastère de Viviers au pied du mont Moscius, a formé un certain nombre de moines comme relieurs, afin que les livres à l'écriture et à l'ornementation desquels les moines les plus savants consacraient leur vie, eussent des couvertures convenables. Lui-même a fabriqué et réuni dans un volume une variété de dessins destinés à servir de modèles à ceux qui exerceraient l'art de la reliure (1). La plus ancienne reliure conservée jusqu'aujourd'hui dont nous ayons connaissance, est celle d'un évangéliaire grec, donné à la basilique de Saint-Jean à Monza par Théodelinde, reine des Lombards, à la fin du VIe siècle. Les plats de ce volume sont recouverts de deux plaques d'or garnies de pierres précieuses et de camées antiques. Ces reliures splendides étaient surtout, on pourrait dire exclusivement, réservées aux livres dont le diacre se servait pour chanter l'Évangile à la messe, sur lesquels on prêtait serment, et qui étaient portés en procession parmi les reliques sacrées. Plus tard, on rencontre des psautiers, des sacramentaires, des missels, des bibles et des livres d'heures ornés de cette façon coûteuse, et encore plus fréquemment revêtus de plaques de cuivre doré et émaillé, de cabochons et de plaques d'ivoire sculpté (2). Toutefois, on ne connaît pas de reliure de livre profane ornée de cette manière, avant la mauvaise époque de la Renaissance.

Le célèbre manuscrit des Pandectes conservé dans la bibliothèque Laurentienne à Florence, relié en deux grands volumes, au VIIe siècle, a les plats couverts de velours rouge garni d'argent.

On peut affirmer qu'à partir de cette époque, tous les livres furent reliés aussitôt que le scribe, le rubricateur, l'enlumineur et le miniaturiste avaient terminé leur travail. Des documents nombreux attestent les soins donnés par les moines à l'art de la

1. S. Hieronymi *Epistola XXII.*
2. S. Hieronymi *Comment. in Zachariam*, lib. II, cap. VIII, v. 6.
3. T. III, f. 95, col. 3.

1. *De Institutione Divinarum Litterarum*, cap. XXX.
2. En 828 Halitgar, évêque de Cambrai, rapporta avec lui de Constantinople, une quantité de plaques d'ivoire sculpté, qui servirent à orner les livres de la cathédrale. Voir *Gesta episcoporum Cameracensium* dans Pertz, *Monumenta Germaniæ historica*, t. VII *Scriptorum*, p. 417, Hannover, 1846.

reliure. Des peaux de presque toute espèce d'animaux sauvages et domestiques étaient employées pour les reliures, et dans les pays baignés par les mers septentrionales, on se servait des peaux de phoque et de requin.

Par un diplôme daté du 26 mars 788 l'empereur Charlemagne autorise l'abbé et les moines de Saint-Bertin à Saint-Omer, de se procurer pour leur monastère, au moyen de la chasse, toutes les peaux nécessaires pour l'atelier de reliure attaché à la bibliothèque de l'abbaye (1). Geoffroi II le Martel, comte d'Anjou, accorda la dîme de la peau de daims pris dans l'île d'Oléron à la bibliothèque du monastère qu'il avait fondé à Saintes en 1047. Guillaume II, comte de Nevers, de Tonnerre et d'Auxerre, 1089-1148, envoya un grand nombre de peaux de bœufs et une quantité de parchemin à la Grande-Chartreuse de Grenoble. Gosuin d'Avesnes, en 1125, promit de donner aux moines de Liessies la peau des cerfs qu'il prendrait dans les forêts de cette abbaye, pour couvrir leurs livres. Dans le Nord de la France, on se servait, au quatorzième siècle, de cuir blanc de cheval (2), de peaux de cerf (3), de cuir rouge de Cordoue (4), de peaux de truie (5) et de mouton (1). Dans les Pays-Bas, le veau était généralement préféré à cause de sa mollesse singulière, et de sa surface unie, qui se prêtait admirablement à recevoir les décorations estampées les plus fines. En Allemagne, surtout au Nord, et dans la Scandinavie, la peau de truie était le plus généralement employée. Dans le Sud de l'Allemagne, on se servait beaucoup de peaux de daim, de cerf et d'âne. En Italie et en Espagne, le maroquin était le plus estimé. En Angleterre, le maroquin et la peau de daim étaient beaucoup employés anciennement ; mais à partir du quinzième siècle, la préférence fut, paraît-il, donnée au veau ; les peaux de daine, de porc et de mouton étaient aussi fort en usage.

La plupart de ces peaux étaient préparées de différentes manières pour le relieur, et c'est à cause de cela qu'il est souvent difficile d'en déterminer l'espèce. Le meilleur de tous les cuirs était la peau d'âne telle qu'on la préparait, au quinzième siècle, dans le Sud de l'Allemagne et dans le Nord de l'Italie. On pouvait l'orner autant qu'on le désirait, et nous ne nous souvenons pas d'avoir vu une seule reliure de cette espèce qui ait été percée par les ennemis des livres. On peut placer le maroquin au deuxième rang ; aujourd'hui, c'est certainement le meilleur cuir qu'on puisse employer. La peau de truie, la peau de daim parcheminée et le vélin tel qu'il était préparé par les Hollandais, étaient tous excellents pour conserver les livres.

La souplesse et la surface unie du veau lui ont fait donner la préférence, mais de même que la peau de la daine et du mouton, elle est fortement exposée aux ravages des insectes. De la manière dont elle est pré-

1. « Concessimus Outlando abbati et monachis ex monasterio Sithiu,..... ut, ex nostra indulgentia, in eorum propriis silvis licentiam haberent eorum homines venationem exercere, unde fratres consolationem habere possint, tam ad volumina librorum tegenda, quamque et manicias et ad zonas faciendas. » *Cartulaire de Saint-Bertin*, éd. Guerard, Paris, 1841, p. 63.

2. Pro una pelle equi ad recooperiendos libros, x s. Pour reloyer tout neuf et couvrir de blanch cuir de keval ung livre con dist antiphonier, xlv s. *Comptes de la cathédrale de Cambrai*, 1344 et 1361.

3. Pro coreo cervino, xij pelles, xij l. xiiij s. *Ibid.*, 1376.

4. Pro coreo rubeo de Cordouan d'Espaingne, xij pelles, et iiij albe pelles, empte partim Brugis, partim Cameraco, vij l. vj s. vj d. *Ibid.*, 1376.

5. Pro quadam pelle de truye, et una alia de mouton pro antiphonario recooperiendo, xij s. Pro una magna pelle porci ad cooperiendum unum magnum Antiphonarium, viij s. *Ibid.*, 1372 et 1380.

1. Pro iiij pellibus mutoninis pro libris ecclesie cooperiendis, v s. *Ibid.*, 1334.

parée aujourd'hui, elle ne se conserve guère long temps.

La date et l'origine d'une reliure, surtout de volumes de grand format peuvent être à peu près reconnues par la forme. Dans l'origine, les livres étaient posés à plat, et le cuir était protégé contre le frottement et l'usure par des clous placés aux coins et au milieu de chaque plat. Le titre, écrit sur une bande de vélin, était généralement placé un peu au-dessus du clou central du plat supérieur, et protégé par un morceau de corne mince ou de talc. Jusqu'à la fin du quatorzième siècle, les ais ne dépassaient pas la tranche; ensuite, lorsque, le nombre de livres s'augmentant de jour en jour, on se trouva forcé de mettre les livres sur des pupitres inclinés, ou sur des rayons, les ais furent faits de manière à former des châsses, dont la grandeur augmenta peu à peu ; les titres étaient imprimés sur les plats. Le dos resta sans ornements, les livres étant placés sur les rayons avec les fermoirs par devant et le titre écrit sur la tranche antérieure. Dans l'Ouest de l'Europe, les plats étaient réunis par deux fermoirs; en Italie et dans l'Est de l'Europe, jusqu'au seizième siècle, on en ajoutait souvent deux, l'un en haut, l'autre au bas du livre. Les livres reliés en Grèce, en Bulgarie et en Serbie avaient toujours une entaille tout le long des trois bords de chaque plat. Au seizième siècle, les manuscrits grecs, et parfois les livres imprimés en grec, étaient ainsi reliés à Venise, à Lyon et à Paris. Les couvertures molles des livres arabes avaient souvent un pan ; ce trait était quelquefois imité par les relieurs vénitiens et parisiens, et généralement par les relieurs de registres et de livres de comptes. Au Sud de l'Allemagne, à l'Est de la France et en Suisse, les livres n'avaient souvent que des demi-reliures, le dos et à peu près le tiers des plats étant couverts de peau de porc. Les coins étaient aussi parfois couverts, mais cela est rarement le cas; les seuls exemples que nous avons rencontrés sont d'origine allemande et du seizième siècle. Les livres qui ont, entre les fermoirs, une bande de cuivre plat autour de l'épaisseur de la couverture, et rivée à celle-ci avec un nœud devant le bord muni d'un anneau de fer, sont presque toujours anglais. Lorsque l'anneau se trouve au haut du volume, c'est un indice qu'il a été relié dans les Pays-Bas [1], en Allemagne ou en France ; s'il est au bas, la reliure est probablement italienne ou du Sud-Est de la France.

A l'anneau était attaché le bout d'une chaîne terminée également à l'autre extrémité par un anneau, glissant sur une barre de fer devant le rayon sur lequel le livre était placé. A la Bibliothèque royale de Bruxelles, on conserve des livres provenant de la Bibliothèque de l'église Saint-Léonard à Léau qui sont encore munis de chaînes. L'usage d'attacher les livres à des chaînes fut abandonné au seizième siècle, mais on en rencontre des exemples jusqu'en 1620 en Allemagne (Worms), et 1707 en Angleterre (Hereford).

L'origine d'une reliure peut être souvent reconnue par l'espèce de cuir dont elle est couverte. Nous aurons à revenir sur ce point plus loin ; il suffit pour le moment de remarquer qu'en Angleterre, en Hollande et en France, le gros veau fut le cuir le plus généralement employé au XVe et au XVIe siècle; le maroquin en Italie et en Espagne, et la peau de porc en Allemagne. Les reliures en peau d'âne viennent presque toujours du Sud de l'Allemagne, de Venise ou de la Lombardie.

1. A l'église Sainte-Walburge à Zutphen, il y a une bibliothèque de 316 volumes qui reposent sur 18 longs pupitres à double versant et qui sont attachés par des chaînes à une verge de fer qui court au-dessus.

Les titres sur les plats, et les détails de l'ornementation furent parfois dorés à l'eau; cet usage paraît originaire de l'Allemagne du Sud. On en rencontre des exemples sur des livres reliés à Augsbourg et à Nuremberg après 1465. La dorure au feu fut introduite vers 1470, et fut d'abord restreinte aux petits cercles et aux points semés dans les intervalles des entrelacs ; plus tard on s'en servit pour les feuilles et fleurs dont on ornait les angles formés par les bordures, mais généralement dans les dernières années du quinzième et les premières du seizième siècle avec modération et bon goût. Les premiers exemples de dorure au feu paraissent avoir été exécutés à Venise et à Augsbourg. Un manuscrit du traité *De civitate Dei*, de saint Augustin, imprimé à Rome par Conrad Sweynheym et Arnold Pannarts, est le plus ancien exemple connu d'une reliure entièrement couverte de dorure. Le cuir employé est probablement du veau, mais il est entièrement couvert de dorure sur laquelle se détachent des entrelacs de grande beauté ayant fort peu de relief ; le fond est aux mille points. Cette reliure ne peut avoir été exécutée avant 1489 ni après 1513, les armoiries du cardinal Jean de Médicis étant peintes dans un panneau légèrement enfoncé au centre d'un des plats.

Les dessins des fers dont les plats sont ornés offrent parfois des indices précieux pour fixer l'origine locale de la reliure, et la nationalité du relieur. Les dessins entrelacés sont peut-être les ornements les plus anciens ; de ceux-ci il y a plusieurs types : 1° le type écossais ou celtique, qu'on rencontre sur la plus ancienne reliure en cuir orné connue, qui fut exécutée au Nord de l'Angleterre au Xe siècle, sinon avant ; 2° le type anglais, dont on a des exemples sur les reliures produites à Durham, Winchester et Londres, au XIIe et au commencement du XIIIe siècle ; 3° le type arabe imité par les relieurs italiens du XVe et du commencement du XVIe siècle, et dont dérivent les dessins à entrelacs vénitiens et français exécutés pour Grolier et ses contemporains ; 4° le type hispano-moresque. La feuille à palmettes qu'on rencontre constamment dans les reliures anglaises du XIIe siècle, fut en usage pendant les trois siècles suivants dans toute l'Allemagne depuis Lunebourg et Magdebourg au Nord, jusqu'en Souabe au Sud, et aux confins de la Hongrie à l'Est ; sa forme s'étant peu à peu modifiée. On rencontre très fréquemment la double aigle impériale non seulement sur les reliures ayant leur origine dans l'empire, mais aussi sur d'autres, exécutées certainement en France et en Angleterre aux XVe et XVIe siècles, par des relieurs venant des domaines de l'empereur. Quoique d'un usage général comme emblèmes religieux, la fleur-de-lys et la rose furent aussi beaucoup employées comme emblèmes royaux, la première dans plusieurs pays, la seconde en Angleterre; l'espèce connue sous le nom de rose Tudor, quand elle est timbrée d'une couronne royale, montre que la reliure sur laquelle elle est gravée a été exécutée sinon en Angleterre, du moins pour le marché anglais à Anvers, à Cologne, à Rouen ou à Paris. Sur les reliures on voit souvent les armoiries ou les emblèmes du domaine et du souverain sous le règne duquel elles furent exécutées ; les armoiries ou les emblèmes du possesseur original, les armoiries de la cité ou la marque du monastère dans lequel elles furent produites.

Enfin, l'intérieur d'un livre doit toujours être examiné. Il arrive fort souvent que la doublure de la couverture des vieux livres est formée de feuilles de manuscrits ou de livres imprimés, ou que les gardes au milieu des cahiers se composent de déchets de

manuscrits ; souvent aussi les plats de la couverture, au lieu d'être en bois, sont composés de feuilles collées ensemble. Quand ceux-ci se composent de papiers imprimés, on doit avoir soin de distinguer entre les déchets d'imprimeurs et ceux des libraires. Les premiers peuvent souvent servir d'indication quant à l'origine locale de la reliure, surtout lorsque les déchets proviennent tous d'une seule imprimerie ; on ne peut guère se fier aux seconds. Nous avons rencontré des livres reliés à Lyon contenant exclusivement dans les plats, des déchets de livres imprimés à Paris ; des livres reliés en Angleterre ayant des déchets de livres imprimés sur le continent, et des livres imprimés à l'étranger contenant des déchets de livres anglais. Il est donc utile d'attirer l'attention sur ce point. Il est facile de comprendre qu'un libraire anglais, envoyant des livres à un libraire étranger, se soit servi des feuilles de rebut pour les envelopper, et que celui qui les recevait en ait fait usage pour les plats des livres qu'il avait à relier au lieu de papier blanc. La découverte dans les plats d'un livre anglais d'une quantité de déchets de livres flamands, allemands et français avec le nom du relieur anglais (écrit sur chaque feuille), nous a d'abord fait remarquer ce point.

Le papier marbré, inventé en Turquie à la fin du XVIe ou au commencement du XVIIe siècle, fut d'abord employé pour la doublure des livres par les relieurs français, Macé Ruette, un libraire parisien (1606-1638), ayant découvert la manière de fabriquer ce genre de papier. Le plus ancien exemple d'une reliure à doublure en papier marbré que nous avons vu date de vers 1616, et doit avoir été exécuté par le Gascon.

W. H. James Weale.

Les tapisseries des églises de Paris.

Troisième article. (Voy. p. 444, 4me livraison, 1889.)

Tapisseries de l'église de Notre-Dame.

JUSQU'ICI, dans cette revue des tapisseries qui décoraient, aux derniers siècles, les différentes églises de Paris, les documents positifs faisaient souvent défaut. Les inventaires étaient rares ou insuffisants. Il fallait parfois suppléer aux lacunes des pièces authentiques par le témoignage des guides et des historiens. Encore les résultats obtenus sont-ils loin d'être complets. Il n'en va pas de même pour les tapisseries de l'église métropolitaine. Ici, les renseignements abondent ; on n'a que l'embarras du choix. Les archives du chapitre nous sont parvenues presque intactes. Aucun des registres capitulaires ne manque. Les inventaires du mobilier de l'église sont nombreux ; leur rédaction a été faite avec un soin méticuleux. Le plus ancien remonte au milieu du XIVe siècle. Il porte la date de 1343. M. Fagniez en a publié le texte, il y a une dizaine d'années, dans la *Revue archéologique*, en même temps que celui du deuxième inventaire, daté de 1416.

En 1438, nouvelle description des meubles appartenant à l'église, avec une énumération déjà longue de riches tentures. Puis, il faut attendre un siècle entier pour rencontrer un nouveau catalogue du mobilier de Notre-Dame. Mais, à partir de 1538, les inventaires se succèdent à des dates de plus en plus rapprochées.

Ceux de 1545 et de 1559 ne diffèrent que par des détails insignifiants de celui qui les précède immédiatement.

Il n'en est pas de même de celui de 1571. Ce dernier est rédigé avec beaucoup plus de soin et de développement que les précédents. Aussi est-il presque textuellement reproduit dans les récolements faits en 1577, puis en 1614, 1626 et 1648 ; nous signalerons les différences qui méritent d'être relevées entre les différents textes.

Nouvel inventaire en 1683, recopié presque sans modification en 1695. Le dernier que nous ayons rencontré porte la date de 1754. Au total, nous ne possédons pas moins de quatorze catalogues détaillés des objets mobiliers appartenant à l'église de Notre-Dame.

Il semblerait que ces inventaires si nombreux n'aient dû omettre aucune des tentures dont la piété des fidèles ou des confréries avait enrichi l'église cathédrale. Et pourtant nous avons constaté plus d'une omission sur ces textes en quelque sorte officiels. On y chercherait vainement une des suites les plus curieuses en raison de ses origines, et qui nous touche particulièrement parce que c'est la seule dont un fragment soit parvenu jusqu'à nous.

Pour ne plus revenir sur cette lacune, nous esquisserons rapidement l'histoire des tapisseries auxquelles nous venons de faire allusion et qui représentaient la vie et les miracles de saint Crépin et saint Crépinien. L'auteur de la *Description historique des curiosités de l'église de Paris* (1), n'a eu garde de les passer sous silence. C'est chez

1. Ce livre est de l'abbé de Montjoye, chanoine de Notre-Dame. On l'attribue quelquefois à Gueffier, qui n'en est que l'éditeur, bien qu'il l'ait signé sur le titre de ses initiales C. P. G. Nous nous sommes servi de l'édition de 1763.

lui que nous rencontrons la première mention de l'histoire de saint Crépin et de saint Crépinien. Il nous apprend en effet que les trois chapelles de Saint-Jacques, de Saint-Crépin et Saint-Crépinien et de Saint-Étienne n'en formaient qu'une seule de son temps, où l'on célébrait chaque année l'office de la confrérie des cordonniers de Paris, érigée en 1379. Et il ajoute : « Les maîtres cordonniers ont fait « réparer ces « trois chapelles l'année 1758, et, tous les « ans, le jour de la fête de saint Crépin et « de saint Crépinien, leurs patrons, ils font « tendre quatre tapisseries qui représentent « le martyr glorieux de ces deux saints. »

Ce témoignage formel donne peut-être implicitement la cause du silence des inventaires. L'auteur, en effet, déclare nettement que les tapisseries ne sont tendues que le jour de la fête du patron des cordonniers. N'est-il pas logique d'en conclure qu'elles sont la propriété particulière de la confrérie qui les a payées de ses deniers ? Dans ce cas, les rédacteurs des inventaires n'avaient pas à en parler, puisqu'elles n'appartenaient pas à l'église. Ainsi s'expliquerait de la façon la plus naturelle leur silence persistant.

Mais, je l'ai dit, cette tenture a des origines qui la rendent particulièrement précieuse. Une tradition ancienne veut qu'elle ait été exécutée au commencement du XVIIe siècle, entre 1630 et 1640, dans l'atelier de l'hôpital de la Trinité, rue Saint-Denis. Il faut bien reconnaître, quand on examine le panneau de l'histoire de saint Crépin et de saint Crépinien, conservé aujourd'hui au Musée de la manufacture des Gobelins, que les enfants trouvés, recueillis et formés à l'hôpital de la Trinité, n'étaient pas des tapissiers bien habiles. Les ouvriers d'Aubusson ou de Felletin auraient fait aussi bien, sinon mieux, si on les eut chargés de cette besogne. Quelque intérêt que nous portions aux productions des ateliers parisiens, nous aurions peine à admirer la scène représentant *saint Crépin donnant ses biens aux pauvres*, la seule qui existe encore. Une longue inscription présente l'explication et le commentaire du sujet. D'après le dernier catalogue du Musée de la manufacture, publié par M. A. Darcel en 1885, le panneau mesure 4 mètres de haut sur 5 mètres 25 c. de largeur. Avant 1870, la manufacture possédait, croyons-nous, d'autres sujets de la même suite, sinon la série complète. Il n'existe plus aujourd'hui que la composition dont nous venons de donner le titre. Le reste a péri dans les incendies allumés par la Commune de 1871.

A la suite de quelles vicissitudes, l'histoire du patron des cordonniers est-elle venue enrichir le Musée spécial de notre manufacture nationale ? Nous ne saurions le dire. Peu importe, au surplus ; ce qu'il faut retenir, c'est que, de toutes les tapisseries qui décoraient au siècle dernier l'église cathédrale de Paris, le panneau de la vie de saint Crépin conservé aux Gobelins est le seul, à notre connaissance, qui existe encore.

Si nous abordons maintenant la série des inventaires en commençant par les premiers en date, nous ne trouverons rien à relever avant le quinzième siècle. Cela se conçoit aisément. Lors de la rédaction de la nomenclature des meubles existant en 1343 [1], la tapisserie de haute et de basse lisse en est encore à ses débuts. Sans doute, on a relevé des mentions de tapisseries dans des textes antérieurs à 1343 ; mais il ne semble pas qu'au milieu du quatorzième siècle ces tissus historiés de scènes religieuses ou profanes soient encore entrés dans la décoration courante des églises. Autre difficulté :

1. Cet inventaire, publié par M. Gustave Fagniez dans le tome 27 de la *Revue archéologique* (année 1874), est tiré des Archives nationales, registre coté LL 195.

le plus ancien catalogue du mobilier de Notre-Dame est rédigé en latin, et le mot *pannus*, employé pour désigner des étoffes enrichies d'ornements, semble appliqué à des objets de nature très variée. Ainsi, l'un de ces « *panni* » est dit « *ad milites et leones* »; on le connaît aussi sous le nom de « *sedes sancti Marcelli* ». Avec la meilleure volonté, il nous est impossible de voir là autre chose qu'une étoffe semée d'ornements réguliers, tissée au métier bien entendu, mais n'offrant aucun des caractères essentiels de la tapisserie.

L'inventaire de 1416 (1), plus étendu et plus développé que celui de 1343, renferme, sous la rubrique *tapis*, la plus ancienne énumération des tentures appartenant à l'église de Notre-Dame. Le mot tapis, on le sait, est synonyme au moyen âge de tapisserie, et est très fréquemment appliqué à des tentures de haute ou de basse lisse.

Voici l'énumération de ces tapisseries appartenant à l'église métropolitaine de Paris en 1416 :

TAPIS.

Un tapis de layne, à fleur de liz, que on met sur l'ymage Notre-Dame quant on fait sermon à l'église de Paris [n° 246 (2).]

Un grant tapis de laine, aux ymages des *Vices et des Vertus*, et se met à l'aygle du cuer aux grandes festes. [n° 247.]

Deux autres tapis, dont l'un se met devant le doyen et l'autre devant le chantre aux grandes festes [n° 248.]

Un tapis azuré, aux armes de Estienne, cardinal de Paris (3), et se met sur sa fosse quant on fait son anniversaire [n° 249.]

1. Conservé aux Archives nationales dans le registre coté LL. 196, cet inventaire est publié par M. Fagniez à la suite de celui de 1343 dans la *Revue archéologique* de 1874 (tomes 27 et 28).

2. Les numéros qui accompagnent les articles sont ceux qui leur ont été donnés dans la publication de M. G. Fagniez.

3. Étienne, IVe du nom, occupa le siège épiscopal de Paris de 1361 à 1373. Le pape Urbain V lui conféra la dignité de cardinal en 1368.

Un tapis de laine, semé de fleur de liz, qui fu des obseques du roy Charles le Quint, l'an mil CCC IIII^{xx}, le 25e de septembre [n° 250.]

Un grant drap de laine, aux ymages de Dieu et de Notre-Dame, broché d'or, qui fu des obseques messire Giles le Galois, chevalier, l'an IIII^{xx} VI.

Nous retrouvons toutes ces tapisseries sans exception vingt-deux ans plus tard, dans l'inventaire portant la date de 1438. Mais le second texte offre des variantes assez importantes pour mériter d'être reproduit intégralement. Sur la pièce provenant des obsèques de Gilles le Galois, par exemple, l'acte de 1438 donne un détail qui a son prix : les cinq Joies de la Vierge s'y trouvaient représentées.

La grande pièce des Vices et des Vertus, qui avait longtemps été employée à décorer l'aigle les jours de grande fête, avait perdu son ancienne prérogative et avait été remplacée par les deux tapis de velours vert aux armes de Boucicaut qui terminent l'énumération.

L'inventaire de 1438 nous apprend encore que les tapis qui décoraient dans les circonstances solennelles les places du chantre et du doyen étaient des tapis velus, c'est-à-dire des tapis Sarrazinois.

Au surplus, la plupart des tentures consignées dans le récolement de 1438 sont des pièces d'assez médiocre importance. Les tapisseries historiées y dominent. Elles proviennent presque toutes de libéralités faites par le Roi ou les seigneurs de la cour. Le panneau des obsèques de Gilles Le Galois nous paraît être la pièce capitale de cette partie du trésor, où il est assez piquant de voir figurer une représentation de la *fontaine de Jouvence* et « *ung histoire de mariage* ».

Ces observations faites, voici le texte du passage qui nous intéresse dans l'inventaire de 1438 (1) :

1. Archives nationales, registre coté LL 198, fol. 31 verso.

TAPIS.

Premièrement, ung tapis de laine, à fleur de lis, que on met sur l'ymage Notre Dame quant on fait sermon à l'église de Paris.

Item, ung grant tapis de laine, aux ymages des *Vices et Vertus*, lequel souloit servir à l'aigle le temps passé.

Item, deux aultres petis tapis velus, dont l'un se met devant le doyen et l'autre devant le chantre aux grans festes.

Item, ung tapis vert banquier, ouvré à escus et lions rampans.

Item, ung aultre tapis vert banquier, à petis escus de diverses armes et à rosetes.

Item, ung grant tapis jaulne, à escus de diverses armes.

Item, ung très viel et usé tapis rouge, aux armes de France et de Bourgongne.

Item, ung tapis azuré, aux armes de Estienne, cardinal de Paris, et se met sur sa fosse quant on fait son anniversaire.

Item, ung tapis de leine, semé de fleur de liz, qui fut des obsèques du roi Charles le Quint, célébrés en l'église de Paris l'an mil CCC IIII^xx, le XXVe de septembre.

Item, ung aultre tapis pareil, semé de fleur de lis.

Item, ung tapis de leine azuré, aux armes d'Orgemont.

Item, ung autre tapis de leine, semé de fleur de lis et aux armes du dauphin.

Item, ung très riche et bel tapis de leine, aux ymages de *Dieu et de Notre Dame*, contenant les *cinq Joyes Notre Dame*, broché d'or de Chypre, qui fut des obsèques messire Gilles Legaloys, chevalier, l'an IIII^xx et VI.

Item, ung tapis de leine, bien historié de la *Fontaine de Jouven.*

Item, ung autre tapis de leine, où est ung *histoire de mariage*, des biens du doyen de Tours.

Item, deux grans tapis de veloux vert, que donna Bousicault, et y sont ses armes et servent à l'aigle du cuer, aux grans festes.

Item IIII tappiz de layne d'une mesure de la longueur des chayères d'un costé et d'aultre, à *la Vye de Dieu et Notre Dame*, et l'autre petit tappis où est le *Couronnement Notre-Dame*, qui se met dessus le pulpitre, et les patrons d'iceulx draps de toylle qui se mectent autour du cuer en Karesme, que a donnez mons^r Me Thibault de St (Victor), chanoine de Paris et trésorier d'Angers.

Item, 1 tappis de layne, où est la *Pentecouste*, venu de l'exécution de M. Jehan Chuffart (1), à son vivant chancellier et chanoine de Paris (2).

L'inventaire de 1438 est complété par la mention de plusieurs tentures décrites dans un autre registre et sur l'importance desquelles il est inutile d'insister. Nous ferons remarquer seulement que le donateur de la dernière suite avait joint à la tapisserie le patron sur toile qui avait servi de modèle ; et ces draps de toile servaient, eux aussi, à la décoration de l'église. Le fait est assez rare pour mériter d'être relevé. Il est fâcheux que l'inventaire n'ait pas pu entrer dans des détails plus complets sur la tenture offerte par le bon chanoine et ne nous dise pas, par exemple, si ces quatre tapis de laine dont il possédait les patrons, avaient été exécutés sous ses yeux, c'est-à-dire à Paris.

Il nous faut maintenant sauter un siècle durant lequel nous manquons de renseignements sur les accroissements du trésor. Malheureusement, l'inventaire rédigé sous le règne de François Ier, en 1538, est d'un laconisme regrettable. Évidemment, la description est faite par un ignorant qui a hâte d'en finir avec une besogne fastidieuse.

C'est avec une sorte de dédain qu'il enregistre ces vieilles tapisseries fort antiques. Aussi est-il souvent difficile de reconnaître dans ces brèves désignations les mentions antérieures. Les « tapis de Turquie servant aux dignitez » sont très certainement les deux tapis velus employés à décorer les places du doyen et du chantre aux grandes fêtes. On retrouve également les banquiers du précédent inventaire. Quant aux vieux tapis de haute lisse à personnages, peut-être s'agit-il du panneau des *Vices et des Vertus*

1. Ce Jean Chuffart, serait, d'après M. Tuetey, l'auteur du fameux Journal sur les règnes de Charles VI et de Charles VII, dont la *Société de l'histoire de Paris et de l'Ile de France* a publié, en 1881, une nouvelle édition critique confiée aux soins de M. Tuetey.

2. Voy. Archives nationales, LL 197.

et de la tapisserie des obsèques de Gilles Le Galois; mais impossible de rien affirmer.

Si imparfait qu'il soit, le texte de l'inventaire de 1538 sert de trait d'union entre le commencement du quinzième siècle et la fin du seizième. Ce texte est d'ailleurs reproduit mot pour mot dans l'inventaire qui vient immédiatement après celui de 1538 et qui porte la date de 1545.

Une description du trésor rédigée en 1559 ne fait pas mention des tapisseries.

Voici la liste des tapisseries consignées sur l'état de 1538 (1) :

Tappis, custodes et pièces de drap de soye estans oud. trésor.

Deux petitz tappis de Turquie servans aux dignitez.

Item, ung grand viel tappis à personnaiges, à haulte lisse, et sont anciens.

Item, deux petitz bancquiers de laine verte, à pluseurs escussons.

Item, ung petit tappis de haulte lisse, appellé les Gaudes *(sic)* Notre Dame.

(Suivent deux tapis de Turquie).

Item, ung bancquier de haulte lisse, tout semé d'escussons et petites testes.

Item, une grande piesse de vieille tappicerie, haulte lisse, à personnaiges, fort anticque.

Item, ung viel bancquier à personnaiges.

Item, ung grand tappis baudequin sur or de masse, à champ jaulne semé de vert.

Item, ung moyen tappis de verdure de soye, à oiseaulx, etc.

Arrivons maintenant à l'année 1571. Nous avons, sous cette date, une description qui nous dédommage quelque peu du laconisme des textes antérieurs, car elle revient sur certains dons de la fin du quinzième siècle, telle que l'histoire de la Passion, donnée par Pierre de Cherisay en 1490, dont les précédents inventaires ne parlaient pas. La précision des détails rapportés sur chaque tenture, sur les coffres où certaines d'entre elles étaient conservées, a bien aussi son prix.

Les articles de l'inventaire de 1571 se trouveront reproduits pendant plus d'un siècle ; aussi suffira-t-il de signaler à la suite de chaque tapisserie les dates des inventaires postérieurs où elle est citée. Certaines tentures sont venues s'ajouter à celles que possédait l'église en 1571 ; nous les signalerons à leur tour. Mais la liste dont nous donnons ci-après le texte reste le point de départ de tous les catalogues ultérieurs des tapisseries de Notre-Dame.

1. Archives nationales, LL 195, fol. 42 V°.

Inventaire de 1571 (1).

Et premièrement les ornemens laissez au revestiaire pour servir ordinairement avec les tapisseries pour tendre le chœur :

1°. Neuf pièces de tapisserie de haulte lisse, servans au chœur de lad. église, contenant l'*histoire de la Passion*, donnée par Me Pierre de Cherisay, Conseiller du Roy en sa court de Parlement l'an 1490 (2).

2°. Troys pièces de tapisserie de mesmes estoffes, données par Monseigneur M. Guillaume Ragnyer, chanoyne et grand archidiacre en lad. eglise, aussy servans aud. chœur (3).

Et ont accoustumé lesd. douze pièces estre serrées, quant elles sont destendues, en ung grand coffre estans dans la chapelle de la décollation St Jehan.

3°. Quatre pièces de tapisserie, esquelles est figurée la *Vie de Notre-Dame* (4), servans aux chaises du chœur de lad. eglise esquelles se mettent les chanoynes ; en l'une desquelles pièces est dépaint l'ymaige d'ung chanoyne à genoulx représenté par saint Michel, et armoyé aux armes de la maison de Vitry, avec un tappiz de mesme à mectre soubz l'aigle du jubé (5).

Et se serrent lesdictes quatre pièces de tapisserye en ung coffre estant dans la chapelle saint Gerart, les clefz duquel sont entre les mains du thésaurier.

4°. Quatorze pièces de tapitz de soie, de plusieurs coulleurs, servant aux chapiteaulx des chaizes, etc.

5°. Deux tapitz de tapisserie à fleur de lis pour mectre sur la banque, dont l'ung est fort viel (6).

1. Archives nationales, Registre coté LL 195, fol. 2.

2. Ces pièces figurent aux inventaires de 1577, 1614, 1626, 1648, 1683 (nos 1 et 2).

3. On les retrouve en 1577, 1614, 1626, 1648.

4. Mentionnées aux inventaires de 1577, 1614, 1626, 1648, 1683 (n° 4).

5. Voy. inventaire de 1614, 1626, 1648.

6. En 1577 : « Ung tapis de haulte lisse, semé de fleurs de lis sur champ bleud, servant au siège des choristes » De même en 1614, 1626, 1648.

6°. Item, ung grand tapitz de Turquie neuf, pour mectre aux festes episcopalles au long du grand autel, et servant de marchepied.

7°. Les deulx grandz tappitz de Turquie servans à la banque et parterre du chœur aux festes episcopalles (1).

8°. Les deux petitz tapitz de Turquie fort usez qui servent devant les places des dignitez aux festes episcopalles.

9°. Trois pièces de vielle tapisserie de haulte lice, servans à la confrairie des compaignons cordonniers.

10°. Et trois autres pièces tapisserie, servans aux maistres dud. mestier.

Lesditz tapitz sont au coffre desdictz confrères qui en ont les clefz (2).

11°. Ung grand tappitz vieulx, doublé de canevas, où est figurée l'*Ascention Nostre Seigneur.*

12°. Ung autre tapitz où est figurée la *Vie saincte Anne*, chargé d'or et soie en plusieurs endroictz, doublé de toille, (1577 : et est serré au coffre de la chapelle saint Gérart).

13°. Ung autre vieulx tapitz, semé de plusieurs armoiries sur champ jaune.

14°. Deux banquiers verdz, semez de plusieurs armoiriez et escussons de diverses coulleurs.

15°. Ung tapitz de Turquie.....

16°. Ung autre grand tapitz de Turquie.....

17°. Ung grand tapitz de soie verd et fil d'or, servant au reposoir le jour du Vendredi sainct.

18°. Dix-sept tapitz de Levant, de plusieurs coulleurs.

Aux données des inventaires viennent se joindre les notes éparses tirées des archives de l'église. Le dépouillement méthodique des registres capitulaires fournirait à coup sûr de précieux renseignements ; mais un pareil travail exigerait bien du temps, et nous n'avons pas le loisir de l'entreprendre.

1. Cet article et les n°s 9, 10, 11, 12, 13, 14 et 17 sont reproduits sur l'inventaire de 1577. L'article 13 se retrouve aussi en 1614.

2. Nous avons signalé plus haut l'histoire de saint Crépin et saint Crépinien commandée par la confrérie des cordonniers vers 1630 ou 1640. On voit ici clairement le motif pour lequel cette tenture ne figure sur aucun inventaire. Elle était la propriété de la confrérie, qui la déposait dans un coffre dont elle conservait les clefs. Le chapitre n'avait donc pas à s'en occuper ni à la comprendre sur ses inventaires. Il résulte du présent état que les pièces exécutées à la Trinité auraient remplacé une tapisserie plus ancienne, déjà qualifiée de vieille en 1571.

Voici tout au moins quelques notes recueillies au cours de nos recherches ; elles complètent et rectifient parfois les éléments fournis par d'autres sources en signalant des donateurs dont on chercherait vainement le nom dans les inventaires :

« 1581, 29 avril : Pro vino in domo tapetiarii tapetum quod dedit domina Nicolay facientis (1) 5 sol. turon.

« 1581, 15 mai : Magistro Johanni de Beaumont qui duplicaverat tapetum quod nobis donavit domina Nicolay 30 s. t.

« 1581, 24 juillet : Fabro ferrario qui exhibuerat unum et viginti clavos magnos ad melius aptanda tapecia ecclesiæ, in quibus sunt historie miraculorum divi Guillelmi...

« 1582, 23 janvier : Magistro Johanni de Beaumont qui duplicaverat tapetum quod nobis comes Castri Villani (de Châteauvillain) dedit 10 s. t.

« 1582, 15 mars : Cuidam pictori [qui] duas ultimas historias tercii tapeti de Passione Domini mutavit in Ascentionem et Emissionem Spiritus Sancti, que aliter habentur in patrono, ut apparet, VI libras, de convencione cum illo facta ; sed quia ad hoc conficiendum domina de St Germain dedit LX sol., tantum sit III libræ.

« 1582, 31 juillet : Pro semicentum clavorum ad aptanda tapetia in Monte rubeo 9. s. t.

« 1584, 27 mars : Cuidam onerifero qui attulit tapetia pro paradisio faciendo (2) 2 s. t.

Les inventaires ne parlent jamais ni des dons de la dame de Nicolay et du seigneur de Château Villain, ni de la tapisserie qui représentait les miracles de saint Guillaume. Comment expliquer ce silence. Nous avons

1. Tous ces extraits sont tirés d'un compte de la sacristie de l'archevêché de Paris portant la cote L 413, n° 41.

2. Le même individu remporta les tapis le jour même de Pâques.

là une preuve péremptoire de l'insuffisance des inventaires.

D'autre part, on voit, par la note du 15 mars 1582, que les fidèles prenaient parfois à leur charge une partie de la dépense des ornements commandés par le chapitre. Il s'agit bien, dans ce dernier cas, d'une tenture nouvelle, puisque l'auteur des modèles a dû modifier les derniers sujets de la Passion.

On remarquera aussi ces tapisseries employées à la confection d'un paradis, aux environs des fêtes de Pâques (article du 27 mars 1584). C'était une construction provisoire dans le genre des sépulcres qu'on installe encore de nos jours au moment de la semaine sainte.

L'inventaire de 1571 se trouve, nous l'avons dit, presque textuellement reproduit par ceux du commencement du dix-septième siècle. Il suffira donc d'extraire de ces états les mentions concernant les nouvelles acquisitions. En 1622, vingt-et-une nouvelles tapisseries furent données par le cardinal de Gondi, évêque de Paris (1), et vinrent enrichir le trésor.

INVENTAIRE DE 1622 (ADDITION).

Vingt-et-une pièces données par M. le cardinal de Gondy, evesque de Paris, sçavoir :

Dix petittes pièces de tapisserie de haulte lisse, esquelles est figurée la *Vie de saint Pierre*, servantes aux chaises du clocher de lad. église (2).

Dix autres pièces de tapisserie semblables, esquelles est figurée la *Vie de Notre-Dame*, servans aux chapiteaux desd. chaises ; et une autre pièce petitte qui se met au jubé, en laquelle est figurée l'image de *Notre-Dame*, et est représenté à genoux M. de Gondy, lors evesque de Paris, qui a donné les susd. vingt-et-une pièces de tapisserie.

1. Il y a eu successivement deux évêques de Paris portant le nom de Gondi et revêtus de la pourpre romaine, Pierre V (1569-1598) et Henri (1598-1622). Il s'agit ici du dernier.

2. L'inventaire de 1648 corrige ainsi cette bizarre mention : « Servans aux chaires du chœur de lad. église qui se mettent au derrière de messieurs aux jours des grandes festes. »

Voici maintenant les additions fournies par l'inventaire de 1648 :

Item, dix pièces de tappisserie de menue verdure, servant au dessoubz des grandes tappisseries qui servent allentour du grand autel, faictes aux despens de la fabrique du temps de MM. de Vertamon et Parfaict, fabriciens en l'an 1648.

Item, deux autres grandes pièces de tappisserie représentans quelque *Histoire de la Vierge*, armoriées en hault des armes de feu Monseigneur le cardinal duc de Richelieu, et au bas de celles de Monsieur Des Roches, dont l'une donnée par led. sieur Des Roches et l'autre par le sieur Charpentier, secrétaire dud. feu seigneur cardinal.

Suivent les tapis de Turquie parmi lesquels figurent deux tapis rhodiens, un tapis de drap d'or et un de toile d'or.

Les tapisseries de la *Vie de la Vierge*, données par le sieur Des Roches et le sieur Charpentier ont joui longtemps d'une grande célébrité, due surtout au nom de l'auteur des cartons. Elles avaient été commandées à Philippe de Champagne, et représentaient, suivant Guillet de Saint-Georges, la *Nativité de la Vierge* et sa *Présentation au temple* (1).

Tous les historiens de Paris ont parlé avec les plus grands éloges de la *Vie de la Vierge*, exécutée sur les cartons de Philippe de Champagne. Germain Brice s'exprime ainsi dans son édition de 1713 (2) : « Cette belle « tapisserie est un présent de Michel le « Masle, prieur des Roches (3), chantre de « cette église et secrétaire du cardinal de « Richelieu, le même qui a donné sa biblio- « thèque à la Sorbonne. Cette tapisserie « est de Champagne, qui en fit les cartons « en 1636. »

Le même auteur modifie, quatre ans après,

1. *Mémoires inédits sur la vie des membres de l'Académie de peinture*, t. I, p. 241.

2. *Description de la ville de Paris*, par G. Brice, 6e édition, 1713, t. III, p. 269.

3. D'après la *Description historique des curiosités de l'église de Paris* (p. 232), le corps de Michel le Masle, prieur des Roches, mort le 25 février 1662, fut inhumé dans la chapelle de Saint-Féréol et Saint-Ferustien.

de la manière suivante le passage relatif à la *Vie de la Vierge* (1) : « On tendait, avant « les réparations dans le chœur, les jours de « fêtes principales, une très belle tapisserie « donnée par Michel le Masle, etc. » Que s'était-il donc passé dans l'intervalle de ces deux dates ? Quel événement avait fait reléguer dans les magasins la tapisserie qui servait depuis plus d'un demi-siècle à la décoration du chœur ?

On venait de modifier, de fond en comble, la décoration du chœur de Notre-Dame, pour y installer les statues de Louis XIII et de Louis XIV en commémoration du vœu de Louis XIII. Les scènes de la *Vie de la Vierge* furent ainsi bannies de la place d'honneur qu'elles avaient occupée jusque-là, et restèrent enfouies dans la sacristie au fond de quelque coffre, ainsi que l'indique l'auteur de la *Description historique des curiosités de l'église de Paris* (2), dans le passage suivant : « Avant la con- « struction du nouveau chœur, on tendait « quatorze pièces de tapisseries magnifiques « qui représentaient la Vie de la sainte « Vierge. Elles avaient été exécutées d'après « Philippe de Champagne qui en avait fait « les tableaux en 1636, dont plusieurs font « l'ornement de la salle du chapitre. » Ainsi, après la construction du nouveau chœur, c'est-à-dire, après 1713 ou 1714, les tapisseries données par Michel le Masle ne furent plus régulièrement exposées.

Dans sa biographie de Philippe de Champagne, Guillet de Saint-Georges ne parlait que de deux tableaux. Le dernier auteur qu'on vient de citer dit formellement qu'il en existait un plus grand nombre. Dargenville (3) donne un renseignement plus précis : « Dans le chapitre de cette église, Philippe « de Champagne a représenté la *Vie de* « *la Vierge* en cinq grands tableaux pour « servir à des dessins de tapisserie.

« Le 1er, dans le fond, est la Naissance.

« Le 2e, la Présentation au Temple.

« Le 3e, le Mariage.

« Le 4e, l'Annonciation.

« Le 5e est son Couronnement. »

On possède maintenant toutes les indications pouvant aider à reconstituer l'histoire de la *Vie de la Vierge*.

D'après l'inventaire de 1648, il n'y avait encore à cette date que deux tapisseries de terminées, bien que les cartons eussent été exécutés par Philippe de Champagne en 1636. Ces deux panneaux représentaient très probablement les sujets indiqués par Guillet de Saint-Georges : la *Nativité de la Vierge* et la *Présentation au Temple*.

On a vu que le sieur Charpentier, secrétaire du cardinal, avait été de moitié dans la libéralité du prieur des Roches.

D'après différents auteurs, notamment d'après Dargenville, Philippe de Champagne aurait peint au moins cinq tableaux qui seraient restés la propriété du chapitre de Notre-Dame. La tenture entière, probablement continuée et achevée après 1648, ne comptait pas moins de quatorze panneaux (1). Elle fut régulièrement tendue chaque année dans l'église autour du chœur, jusqu'en 1713 ou 1715. Mais, à cette époque, les remaniements opérés pour installer les monuments commémoratifs du vœu de Louis XIII la firent reléguer au fond de quelque sacristie, d'où elle ne sortait plus qu'à de rares intervalles et où elle se trouvait encore au moment de la Révolution. Les recherches faites pour découvrir ce qu'elle est devenue depuis 1789 sont demeurées sans résultat.

1. G. Brice, 7e édition, 1717, t. III, p. 350.
2. Édition de 1763, p. 431.
3. *Voyage pittoresque de Paris*, 1778, p. 19.

1. Suivant Hurtaut et Magny, l'exécution de la tenture aurait coûté 42000 livres.

L'inventaire de 1683, dont nous donnons ci-après le texte et qui se trouve reproduit sans différence notable dans un recolement daté de 1695, enregistre sommairement les tentures dont il vient d'être question. Il est facile de les reconnaître.

TAPISSERIES [1].

1. Item, douze grandes pièces de tapisseries, où est représentée la *Vie de Jésus-Christ.*

2. Item, vingt-deux pièces de tapisseries aux armes du cardinal de Gondy, servant à orner les chaises du chœur.

3. Item, dix pièces de tapisseries verdure, servant au-dessus des grandes tapisseries, à l'entour du grand autel.

4. Item, quatre pièces de tapisseries vielles, servant aux chaises du chœur, avec une autre petite semblable qui se met au jubé.

5. Item, quatorze pièces de tapisseries aux armes du cardinal de Richelieu, de M. des Roches, chantre chanoine de l'église de Paris.

6. Item, six [2] grands parterres de Turquie, qui se mettent dans le chœur.

7. Item, un autre petit tapis de Turquie, qui se met sur la tombe.

8. Item, deux morceaux de tapisserie qui se mettent à costez du marchepied.

9. Item, deux tapis servant aux festes de Pasque et Pentecoste, lesquels s'enferment dans la sacristie.

10. Item, deux autres petis tapis fort vieils, servant aux dignitez et quand il y a baston.

Un inventaire de 1754 [3] offre quelques additions intéressantes ; voici les passages méritant d'être relevés :

Item, un grand tapis servant de contretable pour le jeudy saint, représentant dans le milieu la *Cène* en personnages de petits points en or et soye; led. tapis bordé d'un grand galon d'or et argent ; aux extrémités, des soleils brodés en or, sur un fond de velours cramoisi, et bordé autour d'un velours violet de la largeur d'un pied, semé de fleurs de lys, en broderie d'or. (Tome I, p. 124).

Item, une pièce de tapisserie de douze pieds de long sur cinq de hault, travaillée en petits points d'or et de soye, représentant *Notre Seigneur que l'on met dans le tombeau*, servant pour l'exposition de la vraye croix dans la nef pendant la quinzaine de Pâques. (Tome I, p. 126.)

Dans le trezor d'en haut.

Item, dans une armoire en entrant à droite, quatre grandes pièces de tapisserie, doublées de toille verte, de la hauteur de dix pieds (page 212).

Item, plus, neuf autres pièces de tapisserie fort longues, de la hauteur de quatre pieds, dont quatre sont cousues l'une au dessus de l'autre, doublées de toilles grises, lesdittes tapisseries représentant différentes histoires de l'Écriture et aux armes de Retz, données en l'année 1554.

On trouve, à la page 246 du même registre, une énumération des tapis de Turquie appartenant à l'église. Le passage suivant prouve que l'inventaire de 1754, fut tenu au courant des acquisitions postérieures :

Cinq tapis de la manufacture royalle de la Savonnerie, sçavoir : le premier, de 10 pieds de long sur 18 pieds 6 pouces de large, pour mettre les jours de fêtes annuelles depuis le bas de l'autel ;

Le second, de 20 pieds 6 pouces de long sur 18 pieds 6 pouces de large, ayant au milieu les armes du Roi, pour mettre depuis le bas des marches de l'autel jusqu'au bas des marches du sanctuaire ;

Le troisième, de 22 pieds de long sur 19 de large, pour mettre depuis le bas des marches du sanctuaire jusqu'au milieu du chœur ;

Le quatrième, de 22 pieds de long sur 19 de large, pour mettre depuis le milieu du chœur jusqu'à l'aigle ;

Le cinquième, ayant 16 pieds de long sur 19 de large, pour mettre depuis l'aigle jusqu'à la banque.

Lesdits tapis donnés à l'église de Paris par le roi Louis XV, en l'année 1774, plus un sixième tapis depuis le derrière de la banque jusqu'aux stalles de Monseigneur. (De 14 pieds de long sur 19 de large. Ce tapis, fait moitié aux frais du roi Louis XVI, moitié aux frais de l'église, a été délivré pour la fête de Noël 1776).

Il était d'usage, paraît-il, de faire tapisser à l'époque de la Fête-Dieu le parvis de l'église. Il pourra paraître singulier que le chapitre ne trouvât pas dans le trésor des tapisseries à employer à cet usage. Et cependant, il résulte bien clairement du document reproduit ci-après que les tentures de la Fête-Dieu étaient louées et posées par un maître-tapissier parisien. Détail curieux,

1. Archives nationales, LL. 199.
2. L'inventaire de 1695 dit *trois*, au lieu de *six*.
3. Archives nationales LL, 201 et 202.

également révélé par la quittance transcrite ci-dessous : l'archevêque et le chapitre supportaient par moitié les frais de la décoration :

Fourny à Messieurs du Chapitre de Notre-Dame par ordre de monsieur Giroux, fourny par Toffier, m^d tapissier, sçavoir :

Avoir fourny et fait tendre aux deux Festes-Dieu pour le parvis 32 aunes de tapisserie de haute lisse, à raison de 10 s. l'aune, chaque feste (pour moitié à la fabrique, l'autre moitié ayant été payé par Monseig^r l'archevêque). 16 liv.

Fourny pour le jour de la Vierge 40 aunes de tapisserie, à 10 s. l'aune (pour moitié). 20 liv.

Fourny pour les deux Festes-Dieu 60 aunes de tapisserie, à 10 s. l'aune chaque feste (pour moitié.) 30 liv.

Total 66 liv.

Ce mémoire est par moitié avec M. l'archevêque de Paris (1).

Suit le reçu de 66 liv. donné au chapitre de Notre Dame par Nicolas Toffier, maître tapissier à Paris, en date du 25 mars 1761.

Au résumé, l'église métropolitaine de Paris possédait encore, à la fin du XVIIIe siècle, soixante-dix ou quatre-vingts tapisseries et tapis. Tout cela disparut pendant la période révolutionnaire, et, de tous ces trésors d'art il n'existe plus aujourd'hui, à notre connaissance, qu'une des œuvres les plus modestes, le panneau de l'histoire de saint Crépin conservé au Musée des Gobelins.

Nous avons vainement cherché ce qu'étaient devenues pendant la Révolution les nombreuses tentures des anciennes paroisses. La réponse à cette question se trouverait peut-être dans les procès-verbaux de ces ventes, comprenant les biens d'émigrés et le mobilier des églises fermées au culte, qui se poursuivirent pendant plus d'une année (1793-1794) au dépôt de Nesle, à celui des Petits-Augustins, et ailleurs. Malheureusement les détails que contiennent ces procès-verbaux sont encore enfouis dans les cartons des Archives.

1. Archives nationales, L. 511

Nous avons toutefois recueilli dans un des nombreux ouvrages que Lenoir a laissés sur son Musée des monuments français une note qui doit trouver place ici. Si elle ne nous renseigne qu'insuffisamment sur le sort des tapisseries des églises, elle indique du moins de quel côté les investigations pourront être dirigées. Voici cette note : « Les tapisseries de la cathédrale, de l'abbaye de Sainte-Geneviève (1), du monastère des Feuillants, du Palais de justice, la bannière de la Sainte Chapelle (2) etc., furent recueillies et livrées plus tard à l'établissement des Gobelins, au curé de Saint-Germain-des-Prés (3). »

Pièces diverses sur les tapisseries tendues dans les églises de Paris.

A la suite des inventaires énumérant les tentures des paroisses, voici quelques documents sur les tapisseries tendues provisoirement dans les églises à l'occasion des fêtes solennelles.

C'est d'abord la plainte d'un marchand qui raconte qu'une suite de dix-neuf sujets, empruntée par un de ses confrères, a été louée par celui-ci au sacristain de l'église Saint-Sulpice. Il s'empresse d'aller la réclamer, et a beaucoup de peine à obtenir sa restitution.

1. D'après G. Brice, on voyait dans la sacristie de l'abbaye de Sainte-Geneviève, avant la Révolution, deux panneaux représentant un *Ecce Homo* et une *Mère de Douleurs*.

2. La bannière de la Sainte Chapelle était une étoffe brodée, et non une tapisserie.

3. Le don d'un certain nombre de vieilles tapisseries à cette église concorderait avec la tradition rapportée au début du premier de ces articles, et d'après laquelle le clergé de cette paroisse louait un vieux fonds de tapisseries conservées dans l'église aux fidèles du quartier pour garnir leurs maisons sur le passage des processions.

En second lieu, on trouvera ci-après un curieux mandement de l'archevêque de Paris portant la date de 1717. Cette pièce, qui fut imprimée comme tous les actes de même nature, a été reproduite déjà à la suite d'une publication consacrée par nous à une étude sur l'histoire de Gombaut et de Macée. Cette publication étant peu répandue, il ne sera pas inutile de reproduire ici le mandement de 1717. Il prouve que le zèle des fidèles ne regardait pas de bien près à la nature ni aux sujets des tapisseries employées à la décoration des reposoirs ou même des églises.

I.

Plainte du sieur Jacques Levacher l'aîné, joaillier du roi d'Espagne, bourgeois de Paris, contre le sacristain de Saint-Sulpice, au sujet de l'exposition d'une tapisserie dans cette église (1).

(15 janvier 1707.)

L'an mil sept cens sept, le samedy quinze jour de janvier, sur les cinq à six heures de relevée, est comparu en l'hostel et par devant nous Charles Bourdon, Conseiller du Roy, commissaire au Châtelet de Paris, le sieur Jacques le Vacher l'esné, jouaillier du roy d'Espagne et bourgeois de Paris, demeurant rue du Harlay, paroisse Saint-Barthélemy, lequel nous a dit et fait plainte qu'un particulier tapissier, nommé le Roy, demeurant rue Jean-Pain-Mollet, vint le jour d'hier matin en la maison du sieur plaignant, luy dire qu'il avoit une personne qui voulloit achepter une tanture de tapisserie de prix apartenant au sieur plaignant, mais qu'il voulloit voir la tanture entière et qu'il prioit le sieur plaignant de luy vouloir confier; de quoy estant convenu, ledit le Roy fit enlever, led. jour de relevée, lad. tanture de tapisserie au nombre de dix-neuf pièces. Le sieur plaignant aiant apris que sad. tenture de tapisserie avoit esté portée en l'eglise Saint-Sulpice, et craignant qu'elle n'y fust exposée au jour de la feste, à cause du préjudice que cela luy feroit, estant de pourparler de la vendre, y aiant très peu de chose que le marché ne soit conclud, il auroit esté ce jourdhui, sur les neuf à dix heures du matin, en lad. église St-Sulpice pour retirer sad. tapisserie avec celuy qui l'avoit remise entre les mains du sacristain de lad. eglise. Le sieur plaignant aiant esté surpris de voir deux pièces de lad. tapisserie desjà tendues dans le cœur, quoy que celuy qui l'avoit remise entre les mains dud. sacristain luy eût dit que le sieur plaignant ne vouloit pas que lad. tanture fust exposée en public, à cause du tort que cela luy feroit, le sieur plaignant ayant veu que l'on se mettoit en devoir de tendre une troisième pièce, il se seroit adressé aud. sieur sacristain, auquel aiant fait entendre que lad. tapisserie luy apartenoit et ne l'avoit confiée a ce tapissier que pour la faire voir et la vendre, et que sy elle estoit exposée en vente, cela luy causeroit un préjudice considérable et le prioit de luy permettre de la faire enlever, et quoyque le tapissier qui l'avoit mise es mains dud. s. sacristain luy eust dit plusieurs fois que lad. tapisserie luy apartenoit et qu'il pouvoit luy rendre, led. s. sacristain auroit dit que lad. tapisserie ne sortiroit point du chœur et qu'il voulloit qu'elle y fust tendue ; et, dans ce temps, le sieur plaignant aiant voulu arester une pièce de lad. tanture que l'on commencoit a eslever, led. s. sacristain saisit led. s. plaignant à la cravatte, le traita de coquin et autres injures, en sorte que, voiant les violences et emportemens dud. s. sacristain, quoy que le s. plaignant ne sortît point du respec qu'il devoit au lieu où il estoit, et qu'il ne dît aucunes parolles que fort honestes audit s. sacristain, et crainte de scandal, se retira esloigné de luy, et dans l'instant, il fut surprises d'entendre que led s. sacristain demandoit aux domestiques de lad. église s'ils n'avoient pas entendu que le s. plaignant avoit juré le saint nom de Dieu, et que c'estoit pour cela qu'il l'avoit saisy à la cravatte et qu'il alloit s'en plaindre au sien curé ; lesquels domestiques et autres personnes aiant dit qu'il n'avoit point juré et ne luy avoit parlé que fort honestement, le sieur plaignant aiant esté pour demander justice aud. sieur curé qui estoit absent, led. sieur sacristain disant qu'il falloit qu'ils se fust trompé puisque le sieur plaignant disoit qu'il ne savoit point ce que c'estoit de jurer ; dans lequel temps, un antien marguillier de lad. église estant venu dans le chœur, le sieur plaignant l'aiant informé des raisons que le sieur plaignant avoit d'empescher que lad. tapisserie ne fust point exposée, il auroit dit aud. sieur sacristain que l'on ne pouvoit retenir sa tapisserie, puisque celuy qui l'avoit fait aporter convenoit qu'elle apartenoit au sieur plaignant et qu'il ne l'avoit confiée que pour la faire voir et la vendre; lequel sacristain dit au s. plaignant que le tapissier luy aiant louée une pistolle, il ne voulloit pas la rendre, et quoy que led. sieur antien marguillier pust dire, il ne laissa de continuer à faire tendre lad. tapisserie ; ce que voiant, le sieur plaignant, estant lors près d'une heure après midy, il fut se plaindre au sieur curé de ce que led. sacristain retenoit de force lad. tapisserie et le tort

1. Archives Nationales Y, 10736.

que cela luy causoit ; lequel dit au s. plaignant que cela ne dépendoit point de luy et qu'il devoit voir les sieurs marguilliers ; le s. plaignant aiant heureusement fait rencontre d'un desd. sieurs, marguilliers, il dit aud. sacristain qu'il avoit tort de retenir ainsy cette tapisserie de force et donna ordre aux domestiques de la détendre, ce qui fut fait ; lequel s. sacristain, chagrin de cela, traita publiquement le s. plaignant d'imposteur, de presteur sur gages et autres injures, disant que lad. tapisserie ne luy apartenoit pas, et, après qu'elle fust destendue, led. sieur marguillier n'y estant plus, il dit que lad. tapisserie ne sortiroit point du chœur que le sieur plaignant n'eust donné deux pistolles, insultant et injuriant toujours le sieur plaignant qui dit qu'il avoit satisfait les domestiques quoy qu'il n'y fust point obligé, led. s. sacristain n'aiant laissé enlever lad. tapisserie qu'à trois heures et demie de relevée. Et d'autant que sur ce que le sieur plaignant, chagrin de se voir ainsy insulter et injurier, il dit aud. s. sacristain que sy un séculier luy en avoit fait et dit autant, il luy feroit rentrer les parolles dans le ventre, led. s. sacristain menaça publiquement de le saisir et de le faire mettre dans un cul de basse fosse, pourquoy est venu nous rendre la présente plainte, de laquelle il nous a requis acte à luy octroyé et a signé.

(Signé :) BOURDON-LEVACHER.

II.

Mandement de son Éminence Monseigneur le Cardinal de Noailles, archevesque de Paris, portant défense d'exposer les Tapisseries, Tableaux et autres décorations indécentes dans les Églises, les rues et aux reposoirs à la Feste Dieu.

Louis-Antoine de Noailles, par la permission divine Cardinal Prestre de la Sainte Eglise Romaine du Titre de Sainte-Marie sur la Minerve, Archevesque de Paris, duc de Saint-Cloud, Pair de France, Commandeur de l'ordre du S. Esprit, Proviseur de Sorbonne et Supérieur de la Maison de Navarre, aux Archiprêtres de Sainte-Marie Magdeleine et de Saint-Severin, Salut et Bénédiction.

Au milieu des soins qui nous environnent et de la sollicitude qui nous presse jour et nuit dans l'affaire la plus importante et la plus délicate de toutes celles qui se sont agitées depuis très longtems dans l'Eglise, Nous ne perdons pas de vue les besoins particuliers de cette portion du troupeau de JÉSUS-CHRIST que la Providence nous a spécialement confiée, et à laquelle la charité de ce divin Sauveur nous lie par les liens d'une affection réciproque si tendre et si ferme.

Nous veillons avec toute l'attention dont nous sommes capable sur tout ce qui se passe dans ce Diocèse ; et nous tâchons non seulement de remédier aux abus, mais encore de les prévenir, afin que tout se fasse dans la bienséance et dans l'ordre, suivant le précepte du grand Apôtre :

Omnia honestè et secundum ordinem fiant. I aux Cor., XIV, 40.

Nous avons été avertis qu'entre les Tapisseries tendues et les Tableaux exposés, tant dans les rues et les reposoirs, que même dans les Églises, pour les processions et l'exposition du Très Saint Sacrement, à la Fête et pendant l'Octave, il s'en étoit trouvé les années dernières qui représentoient non seulement des Histoires profanes et fabuleuses, des jeux et des danses, mais encore des nuditez, des actions et postures indécentes, objets capables d'offenser la pudeur et de réveiller les passions. Un tel désordre n'attireroit-il pas le reproche que S. Paul faisoit aux fidèles de Corinthe de s'assembler, non à leur bien et à leur salut, mais à leur ruine et à leur perte, sans le discernement et le respect dû au corps du Seigneur.

Non laudans quod in melius sed in deterius convenitis. I aux Cor., XI, 17.

Non dijudicans Corpus Domini. Ibid., 29.

Ce qui a été pieusement et saintement établi pour honorer JÉSUS-CHRIST et pour faire triompher la foi de la sainte Église Catholique deviendroit par là occasion à un scandale qui déshonoreroit JÉSUS-CHRIST et qui exposeroit les fêtes de l'Église à la risée et au mépris de ses ennemis ; et un usage qui doit sa naissance à la foi et à la piété des pasteurs et des peuples se tourneroit en une tentation capable de conduire par le dérèglement du cœur et par le vice à l'irréligion même et à l'impiété.

Viderunt eam hostes, et deriserunt sabbata ejus. Lament. de Jérém., I, 7.

Nous nous persuadons volontiers que cet abus s'est introduit par ignorance et par inadvertance ; mais comme ce qui est échappé à quelques-uns par imprudence a pu partir dans d'autres d'un cœur corrompu et peu touché des sentimens de religion, et que le démon ennemi de notre salut, ce lion rugissant qui tourne sans cesse autour de nous cherchant quelqu'un à dévorer, ne manqueroit pas de se servir de tels objets, s'ils étoient encore exposez, pour séduire les âmes, les détourner de JÉSUS-CHRIST, et exciter en elles la pensée et le désir des œuvres de ténèbres ; Nous nous sentons obligez d'élever notre voix, d'exciter l'attention et le zèle des pasteurs qui travaillent sous notre autorité, d'éclairer et de conduire la piété des simples Fidèles, pour arrêter ce désordre.

Adversarius vester diabolus, tanquam leo rugiens, circuit quærens quem devoret. I Epit. de S. Pierre, V, 8.

L'Église défendant dans le saint Concile de Trente tout embellissement et ornement contraire à la pudeur dans les images qu'on expose, ordonne aux Évêques d'apporter toute la diligence et tout le soin possible pour empêcher que rien de déréglé, d'opposé à la bienséance ou au bon ordre, rien de profane ni de déshonnête ne paraisse dans la maison de Dieu, qui doit être ornée de sainteté. Et comment pourrions-nous, sans une négligence criminelle, ne point faire sentir aux fidèles l'énormité du scandale et du péché dont ils se rendront coupables, s'ils exposent aux yeux de tout le monde, et dans une cérémonie de religion, ces mêmes figures et peintures deshonnêtes que la loi de Dieu leur défend si expressément de retenir même chez eux, comme ils l'entendent publier tous les ans dans la lecture qui se fait si solennellement le saint jour de Pâques de la confession des péchés prescrite dans notre rituel.

Procaci venustate imagines non pingantur nec ornentur : tanta circa hæc diligentia et cura ab episcopis adhibeatur, ut nihil inordinatum, aut præpostere et tumultuario accommodatum, nihil profanum nihilque inhonestum appareat, cum domum Dei deceat sanctitudo. Conc. de Trent. Sess. XXV. Déc. de l'Invoc. des SS. (Prône du saint jour de Pâques).

A ces causes, renouvelant l'article XXXV de nos Statuts Synodaux, et la défense qui avoit été faite par notre prédécesseur dans son second synode, *Nous défendons sous les peines de droit de mettre sur les autels ou dans les églises même des communautez qui se prétendent exemptes, des ornemens ou autres décorations profanes, comme sont des miroirs, des machines et représentations extraordinaires, des tapisseries indécentes, et généralement toutes les choses qui ne sont pas destinées à l'usage de l'Église.* Nous défendons d'exposer, non seulement dans lesdites églises, mais encore aux reposoirs, dans les rues et autres lieux qu'on orne pour la procession du Très-Saint Sacrement, toute tapisserie, tableau, représentation, dont la vue pourroit blesser la pudeur, tout tableau, figure qui ne porte pas à la piété, ni d'autres portraits que des saints et des saintes que l'Église reconnoist et honore ;

Exhortons ceux qui dresseront des reposoirs, de les orner d'une manière digne de la sainteté de celui à qui ils les préparent ; et leur défendons de rien mettre dessus ni aux environs que ce qu'il est permis de mettre sur les autels et dans les églises.

Recommandons très particulièrement aux fidèles d'assister aux processions du Très Saint Sacrement, non par curiosité, mais par religion, d'y marcher sans confusion et avec modestie, d'y être dans le recueillement et de ne s'y appliquer qu'à adorer et prier Jésus-Christ.

Enjoignons aux curez, vicaires, supérieurs des communautez et autres ayant charge d'âme, de veiller et de tenir la main à l'exécution du présent règlement, et aussi d'en prendre occasion d'expliquer aux fidèles dans leurs prônes et instructions quel est l'esprit et l'intention de l'Église dans la Fête et Octave, dans les processions et dans l'exposition du Très Saint Sacrement, le tout conformément aux instructions que nous en avons données dans notre livre d'Heures; de leur parler de la révérence, du silence, de l'attention et du saint tremblement qu'exige la présence de Jésus-Christ dans la célébration des sacrez mystères en tout temps dans nos églises, de les exhorter à ne laisser écouler aucun jour de la Sainte Octave sans venir adorer et prier quelque temps devant le Saint Sacrement, leur recommandant de notre part d'y demander avec ardeur cette paix de l'Église que nous désirons très sincèrement et dont l'auguste mystère de nos autels est le lien et le gage, et d'y prier pour le Roy, pour monseigneur le Régent et pour toute la maison royale.

Et sera notre présent mandement lu et publié au prône des messes de Paroisses, et partout ailleurs où bon sera.

Donné à Paris, en notre palais archiépiscopal, le 21e jour de may 1717.

✠ L. A. Card. DE NOAILLES, arch. de Paris.
Et par Son Éminence.
Chevalier.

Le mandement du cardinal de Noailles produisit-il les résultats désirés ? Il est permis d'en douter. Ce que nous savons d'une manière certaine, c'est que l'usage de tendre des tapisseries le jour de la Fête-Dieu sur le passage de la procession, se perpétua jusqu'en pleine Révolution et avait repris vigueur sous la Restauration; c'est, en effet, dans une circonstance de cette nature que le philologue Eloi Johanneau remarqua, en 1818, tendue rue Saint-Jacques, la pièce de la suite de Gombaut et de Macée qui représente la *Danse champêtre.* Cette exhibition lui fournit l'occasion de noter et de publier dans ses *Mélanges d'origines étymologiques*

et de questions grammaticales, les quatrains qui commentent le sujet et qu'il avait copiés dans la rue même.

Rappelons encore qu'Alexis Monteil raconte, dans son grand ouvrage, avoir vu, en 1822, la chaire de Saint-Roch entourée d'une tapisserie représentant les *Amours de Vénus et d'Adonis*.

Sans doute, de pareils sujets étaient fort déplacés au milieu d'une église ; mais ils ne présentaient pas les mêmes inconvénients quand ils étaient exposés dans la rue, et nous ne saurions trop regretter, au point de vue archéologique, pour nous en tenir au côté scientifique de la question, la suppression des processions extérieures qui fournissaient encore de notre temps la seule occasion d'exhiber et de voir les vieilles tapisseries à personnages.

JULES GUIFFREY.

Le culte de saint Jean-Baptiste, à Rome.

IL y aurait lieu de ne pas séparer ici les deux saints Jean, que la dévotion des Romains associe dans le même culte, puisqu'ils sont co-titulaires de la première église du monde chrétien, Saint Jean de Latran, et aussi dans l'iconographie, où ils se font souvent pendant l'un à l'autre ; de plus, ils ont un autre trait commun, qui est la double fête. Cependant, je n'étudierai pour le moment que le plus illustre.

L'Église célèbre à la fois la naissance et la mort de saint Jean-Baptiste, par un privilège spécial. La Nativité, du rit double de première classe, qui est le plus élevé, tombe le 24 juin : elle est précédée d'une vigile et suivie d'une octave. L'office est entièrement propre. Trois Nativités seulement sont inscrites au calendrier : celle de Notre-Seigneur, à Noël ; celle de la sainte Vierge (8 septembre), et celle de saint Jean-Baptiste. Ainsi s'accomplit la prophétie : « Multi in nativitate ejus gaudebunt [1]. »

La *Décollation* se fait le 29 août, sous le rit double-majeur, avec un office propre.

I. — Hiérarchie. La liturgie a inséré, dans le *Confiteor*, le nom de saint Jean entre ceux de saint Michel et des apôtres saint Pierre et saint Paul. Dans les litanies des Saints, il suit les saints Anges et se place immédiatement avant saint Joseph ; dans celles de la Recommandation de l'âme, il est entre Abraham et saint Joseph. Son rang, dans la hiérarchie, est donc le premier entre tous les saints, la Vierge exceptée. C'était juste, puisque Notre-Seigneur a dit de lui ce que l'Église répète plusieurs fois : « Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista » *(verset du 2e noct.)*. — « Præcursor Domini venit, de quo ipse testatur : Nullus major inter natos mulierum Joanne Baptista. Hic est enim propheta et plus quam propheta » (*Rép. du 3e noct.*).— « Puer qui natus est nobis plus quam propheta est ; hic est enim de quo Salvator ait : Inter natos mulierum non surrexit major Joanne Baptista » *(Ant. du Magnificat)*. Qu'on remarque la force de ces expressions *nullus* et *major*. J'insiste à dessein sur ce point, car des personnes trop zélées et pas assez réfléchies cherchent à enlever à saint Jean cette possession paisible de primauté qui dure depuis dix-huit siècles pour lui

1. Telle est l'origine des feux de la Saint-Jean, qui sont véritablement des *feux de joie*.

substituer saint Joseph ([1]), qui est un tard-venu dans la liturgie, puisque Grégoire XV est le premier qui ait imposé son office à l'Église universelle. Je sais bien qu'on objecte que le Christ a dit simplement que saint Jean était le premier et le plus grand des prophètes, mais on oublie trop facilement qu'il l'a proclamé aussi *plus que prophète*, et c'est pour cela qu'il fut sanctifié dès le sein de sa mère. Ne cherchons donc pas, pour satisfaire une dévotion toute moderne, mais qui a fait rapidement son chemin, à rompre aussi directement avec l'Évangile et toute la tradition ([2]).

1. L'*Ami du clergé* (1883, p. 428) me semble bien subtil, quand il établit une distinction entre les saints de l'Ancien et ceux du Nouveau Testament, pour affirmer la prééminence de saint Joseph, qui, étant beaucoup plus âgé que saint Jean, appartient à la loi ancienne.

« Q. — Comment concilier le *Non surrexit major Joanne Baptista* avec la prééminence accordée à saint Joseph ?

« R. — En distinguant, conformément à la pensée de Notre-Seigneur, l'Ancien et le Nouveau Testament. Saint Jean-Baptiste est le plus grand des hommes dans l'Ancien Testament ; *mais*, ajoute Notre-Seigneur, *le plus petit dans le royaume de Dieu est plus grand que lui* (Luc, VII, 28). Or, dans le royaume de Dieu, saint Joseph est, non pas le plus petit, mais probablement le plus grand après la sainte Vierge, appartenant avec elle à l'ordre de l'union hypostatique comme époux de la Mère de Dieu.

« Cet ordre, composé de JÉSUS, Marie et Joseph, est infiniment élevé au-dessus de l'ordre commun de la grâce et de la gloire auquel appartiennent les anges et les saints.

« Saint Joseph est donc plus grand que saint Jean-Baptiste : 1° par les avantages que le Nouveau Testament possède sur l'Ancien, 2° par les prérogatives de l'ordre de grâce auquel il appartient. »

Benoît XIV tranche la question en disant que saint Joseph ne peut être « placé absolument ni parmi les saints de l'ancienne alliance ni avec ceux de la nouvelle, et qu'il se trouve avec l'auteur et pierre angulaire de l'une et de l'autre ». Il ajoute : « Que la sainteté de saint Joseph ait été supérieure à celle de saint Jean-Baptiste, c'est là une opinion que personne n'a enseignée avant Suarez, qui l'a soutenue avec talent et vigueur, non comme certaine, mais seulement comme probable » (*Anal. Jur. pontif.*, t. IV, col. 1507 et suiv.).

2. Je recommande à ce propos l'excellente dissertation des *Ephemerides liturgicæ* (1887, p. 741-749), qui repoussent les points suivants, réclamés par un opuscule imprimé à Paris, chez Lecoffre, en 1887 : Élévation de la fête du Patronage au rit double de première classe, addition d'une octave à cette fête, insertion du nom de saint Joseph au *Canon* et au *Confiteor*, préséance accordée à saint Joseph sur saint Jean-Baptiste, concession du culte *summæ duliæ*.

II. — FÊTE. Voici comment se fêtait la Saint-Jean à Rome, au temps de la liberté du pape, c'est-à-dire avant 1870.

La vigile comporte le jeûne et l'abstinence en maigre strict.

Les premières vêpres sont chantées avec beaucoup de solennité, à six heures et demie, dans l'archibasilique de Latran. Avant la cérémonie, dans la sacristie, ornée d'un tapis de fleurs et de fruits *(infiorata)*, le cardinal-archiprêtre bénit solennellement des clous de girofle, qui sont distribués par paquets aux chanoines, bénéficiers et clergé de la basilique. Les infirmes s'en servent pour leur guérison, et les femmes enceintes pour leur heureuse délivrance.

Au coucher du soleil, les artilleurs tirent le canon au fort Saint-Ange.

Le peuple, qui croit aux sorcières, *streghe*, prétend qu'elles courent toute la nuit aux environs de Saint-Jean de Latran et qu'elles jettent de mauvais sorts sur les enfants, qui, en conséquence de leur malice ou vengeance, sont exposés à tomber en langueur ou même à mourir. C'est pourquoi les enfants, aujourd'hui et demain, sont couverts d'objets de dévotion, dans le but d'éloigner l'esprit malin. On met également le balai à la porte de la maison pour chasser les *streghe*.

Il existe un autre usage, qui consiste à prendre des fleurs que l'on effeuille et à laisser séjourner les pétales dans l'eau, la nuit entière. Le lendemain matin, on s'en lave par dévotion. Cette infusion se nomme *eau de saint Jean*.

La fête de la Nativité de saint Jean-Baptiste est célébrée à Rome comme fête d'obligation, et les fidèles sont pour cela tenus de s'abstenir de toute œuvre servile.

Au point du jour, l'on tire le canon et l'on arbore les bannières pontificales au château Saint-Ange.

Le pape tient chapelle, à dix heures, à Saint-Jean de Latran, où sont exposés, au-dessus du maître-autel, les chefs de saint Pierre et de saint Paul. Sa Sainteté se rend à la basilique, avec le train de ville ordinaire. Dans sa voiture, traînée par six chevaux, ses deux camériers de service prennent place devant lui. Il descend au palais, où il s'habille et où l'attendent les cardinaux. Il monte sur la *sedia*, vêtu d'une chape blanche et portant la mitre de drap d'or. Dès qu'il paraît, les chantres de la basilique exécutent l'antienne *Ecce sacerdos magnus*. De chaque côté de lui, deux camériers portent les éventails à plumes d'autruche. Après avoir adoré le Saint Sacrement, exposé dans la chapelle Corsini, il se rend au trône dressé au fond de l'abside, et assiste à la messe chantée par le cardinal-archiprêtre. Le sermon latin est prononcé à la suite du premier évangile par un élève du séminaire romain, dont le costume se compose d'une soutane violette, d'un *mantellone* de même couleur et d'une *cappa* violette retroussée. L'indulgence accordée aux assistants par Sa Sainteté est de trente ans et de trente quarantaines. La messe est célébrée à l'autel papal, en vertu d'une bulle spéciale, qui vaut pour cette fois seulement. Toutes les reliques de la basilique sont exposées dans leur chapelle. A l'issue de la fonction, le pape et les cardinaux s'agenouillent au bas de la confession pour vénérer les têtes des saints apôtres. Le Saint-Père remonte sur la *sedia* et rentre au palais, où il se déshabille.

A six heures et demie, les cardinaux reviennent assister aux secondes vêpres, qui sont chantées en musique à deux chœurs.

L'église de Saint-Sylvestre *in Capite* est parée avec beaucoup de goût de tentures de couleur. La messe y est célébrée pontificalement par un évêque, à dix heures et demie, en présence du chef de saint Jean Baptiste, exposé derrière la grille du chœur des religieuses.

A Saint-Jean des Florentins, la messe se chante également à dix heures et demie, et l'on y expose, au grand autel, un os du crâne. L'église est parée et illuminée. Avant l'annexion, le ministre de Toscane assistait à la cérémonie, en dehors de la balustrade du chœur.

A Sainte-Croix des Lucquois, les chevaliers de Malte, autrefois connus sous le nom de *chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem* et *de Rhodes*, célèbrent par une messe la fête de leur patron. Ils portent le pantalon blanc et l'habit rouge, à revers et plastron noirs. Le grand bailli se distingue par un manteau de soie noire, marqué d'une croix blanche.

III. — Églises. Saint Jean-Baptiste est titulaire à Rome de huit églises : Saint-Jean de Latran, le baptistère Constantinien, Saint-Jean *in Ayno*, Saint-Jean le décollé, Saint-Jean des Florentins, Saint-Jean des Génois, Saint-Jean *della malva*, et Saint-Jean *della pigna* (*Rev. de l'art chrét.*, t. XXI, p. 111-121). Piazza y ajoutait, au siècle dernier, l'oratoire des néophytes, Saint-Jean des Spinelli et l'oratoire du collège des Fuccioli (*Emerologio di Roma*, p. 422-423).

Une chapelle lui a été dédiée, au Ve siècle, en face de celle de Saint-Jean l'évangéliste, dans le baptistère de Latran, par le Pape saint Hilaire, qui en a fixé le souvenir par cette inscription, gravée sur la porte de bronze destinée à la clore :

IN HONOREM BEATI IOHANNIS BAPTISTAE HILARVS DEI FAMVLVS OFFERT.

IV. — Patronage. A Rome, saint Jean est le patron spécial de quatre *compagnies* : celle des *peaussiers*, qui desservait autrefois Saint-Jean des Spinelli, hors la porte

Angélique, parce qu'il fut vêtu de peau; des *Néophytes*, à Strada Baccina, près Sainte-Marie des Monts, parce qu'il conféra le baptême ; des *prisonniers*, à Saint-Jean *della Pigna*, près la Minerve, parce qu'il subit la prison ; des *condamnés à mort*, à Saint-Jean le décollé, à cause de sa décollation.

V. — Reliques [1]. Les reliques, actuellement conservées à Rome et aux environs, sont: le chef, à Saint-Sylvestre *in Capite*; de la tête et des cendres, à la cathédrale d'Anagni ; d'un ossement, à Marino ; partie du menton, à Saint-Jean de Latran ; des reliques innommées, à Sainte-Praxède, à Saint-Pierre du Vatican et à Sainte-Marie au Transtévère ; du crâne, à Saint-Roch et à Saint-Jean des Florentins ; des ossements, à Saint-Marc ; du vêtement de poil de chameau, à Sainte-Marie *in Campitelli*.

Piazza ajoute : une dent, au Saint des saints ; des cendres, à Saint-Jean des Génois ; des ossements, de son cilice et de sa tête, à Sainte-Croix de Jérusalem ; de la manne que distilla son corps, à Saint-Adrien ; d'une épaule, à Saint-Laurent *in Damaso ;* des reliques sans désignation spéciale, aux Saints-Vincent-et-Anastase.

Panvinio citait, au XVIe siècle, à Saint-Jean de Latran : « du sang de saint Jean-Baptiste, de la cendre de son corps brûlé, son cilice en poil de chameau ».

En 1487, le voyageur flamand Jean Languerent voyait dans la même basilique: « Dans une vieille cappelle, l'autel sur lequel Monseigneur saint Jehan Baptiste, luy estant au désert, faisoit sa prière et oroison...; des cheveulx et du sang de saint Jehan Baptiste, la robe laquelle estoit faicte de poilles de chameau, » ce qui est conforme à une inscription du XIIIe siècle, en mosaïque, qui mentionne parmi les reliques de l'archibasilique : « Item de cineribus et sanguine sancti Johannis Baptiste et cilicium ejus de pilis camelorum. »

Jean Diacre, au XIIe siècle, et, après lui Panvinio, au XVIe, signale dans l'oratoire de Saint-Laurent, près le Saint des saints, « ossa duo S. Johannis Baptistæ ».

Comme il serait intéressant pour l'histoire des tissus de retrouver et d'étudier ce *cilice*, que les textes donnent comme entier ! Le chef, du moins, relique plus notable, a survécu aux révolutions et pillages dont Rome a été tant de fois le théâtre.

Il est, depuis l'invasion piémontaise, conservé au Vatican : on l'a alors enlevé à Saint-Sylvestre *in Capite*, qui lui doit son nom [1]. J'ai pu le voir une seule fois, de très près, à la sacristie, grâce à l'obligeance du chapelain des religieuses ; car, au jour d'exposition, il est placé très haut, en arrière du maître-autel et derrière une grille. Il y a encore toute la partie antérieure du masque, moins le menton ; les os ont une teinte très foncée, d'un brun noir. Le reliquaire, de forme pyramidale et gothique, est une pièce d'art insigne, en argent doré, rehaussé d'émaux translucides et de gemmes : œuvre notable du XVe siècle. Hélas ! je n'ai fait qu'entrevoir, le temps m'a manqué pour pouvoir prendre des notes détaillées. Une photographie seule pourrait donner idée de sa forme et de sa richesse.

1. Pour les reliques et l'iconographie, je renvoie à mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 574 ; t. II, p. 524, au mot *S. Jean Baptiste*.

1. Je dois relever ici l'erreur, relativement à cette église, de M. Ch. de Linas, qui a confondu Saint-Sylvestre-aux-quatre-Couronnés avec Saint-Sylvestre *in capite* (*Rev. de l'Art chrét.*, 1883, p. 486), et du *Messager des fidèles*, 1887, p. 318, qui écrit : « Saint-Sylvestre *in capite* ou au Champ de Mars ». Piazza était plus exact en 1713 : « Alla magnifica chiesa di S. Silvestro *in capite*, con indulgenza plenaria, dove con molta solennità e concorso si venera il preziosissimo tesoro della testa del S. Precursore, che si espone nell'altar maggiore dentro le grate, e perciò si chiama la detta chiesa, dal medesimo capo, *in capite*. » (*Emerologio*, p. 422).

On lit dans l'église cette inscription commémorative qui, par les noms d'Etienne IV et Adrien I, nous fait remonter jusqu'au VIIIe siècle :

SANCTISSIMI. IO (1). BAPTISTÆ
PRÆCVRSORIS. CAPVT
ROM AM. QVOQVE. VLTIMO. TRANSLATVM
AC. IN. ISTA. SERVATVM. ECCLESIA
PROINDE. NVNCVPATA. DE CAPITE
MIRO. CRISTIANORVM. CONCVRSV
VOTIS. AC. LAVDIBVS
CELEBRATVR

EX. PLERISQVE. MONVMENTIS. PATRVM. CONCILIORVM
AC. SVMMORVM. PONTIFICVM. PRÆSERTIM. STEPHANI. IIII
HADRIANI. I. MARTINI. IV. BONIFACII. VIII ET BONIFACII. IX.

Deux ouvrages spéciaux ont été imprimés à Rome sur l'église et la relique. L'un a pour auteur Giacchetti et pour titre : *Historia della venerabile chiesa e monastero di S. Silvestro in Capite*, 1692, in-4° ; l'autre, écrit par Carletti, est intitulé : *Memorie di S. Silvestro in Capite*, 1795, in-8°.

VI. — VIE. Nous n'avons à Rome que deux *Vies de saint Jean-Baptiste* et encore la première est-elle fort écourtée, puisqu'elle omet sa passion. Celle-ci date du XVe siècle et se voit au Musée chrétien du Vatican. Elle comprend trois tableaux ; la Visitation, la Nativité de saint Jean (Zacharie indique le nom qu'il portera); sa Prédication au désert ; sur son phylactère est écrit : *Vox clamantis in deserto.*

Au baptistère de Latran, Urbain VIII a fait disposer au pourtour de l'octogone huit grandes toiles, dont voici les sujets : 1. Apparition de l'ange à Zacharie, qui remplit ses fonctions au temple. 2. Visitation. 3. Naissance de S. Jean et chant du *Benedictus.* 4. Nom de l'enfant, écrit par Zacharie sur des tablettes. 5. (Absente). 6. Prédication dans le désert. 7. Baptême de JÉSUS-CHRIST. 8. Décollation.

VII. — ICONOGRAPHIE. Les attributs qui distinguent saint Jean-Baptiste sont au nombre de trente-neuf (1).

Age. — L'art lui assigne trois âges : *enfant, homme fait, vieillard.* L'enfant apparaît surtout dans le groupe dit la *Sainte-Famille*, qui est un mensonge historique, car saint Jean vit pour la première fois le Sauveur lorsqu'il le montra au peuple, et là il remplit réellement son rôle de prophète, puisqu'il l'annonce ; il est même alors *plus que prophète*, le montrant du doigt. Le plus ancien exemple de ce type date de la fin du XVe siècle, et se remarque sur un tableau de Pinturicchio ; Guido Reni, au XVIIe, l'a illustré par sa toile de la galerie Corsini.

L'adulte est le type ordinaire, celui qui convient à la vie publique.

A Saint-Eloi-des-Orfèvres, une fresque de la fin du XVIe siècle le représente âgé. C'est tomber dans l'erreur byzantine, car saint Jean étant mort avant le Christ, était forcément jeune, puisqu'ils étaient à peu près du même âge, à une différence de six mois.

Agneau. — La présence de l'agneau résulte de ce texte de l'Écriture, qui nous apprend que saint Jean montra le Christ comme victime de propitiation, sous ce symbole : « Vidit Joannes JESUM venientem ad se, et ait : Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi. » (*S. Joann.*, I, 29). — « Altera die..... respiciens JESUM ambulantem, dixit: Ecce Agnus Dei. » (*Ibid.*, 36.)

L'agneau, en conséquence, est entouré d'une auréole, nimbé, et il porte la croix, instrument du supplice et de la Rédemption *(Panneau du XVe s., galerie Doria).* Le moyen âge le fixe même à la croix.

Saint Jean le tient à la main dans un pli de son manteau *(Ibid.)*, ou posé sur un livre *(Statuettes du XVe s., à Saint-Sauveur* in Lauro et *Sainte-Marie-du-Peuple).* Parfois, il est couché à ses pieds *(Plafond d'Urbain VIII*, au *Baptistère de Latran)*, ou sur un nuage, où il le montre *(Panneau du XVe siècle).*

L'agneau est l'attribut le plus ancien, puisqu'il se retrouve, dès le IVe siècle, au baptistère Constantinien, comme il est écrit dans le *Liber pontificalis* en la *Vie du pape saint Sylvestre :* « Fontem sanctum, ubi baptizatus est Augustus Constantinus ab eodem episcopo Silvestro. Ipsum sanctum fontem ex metallo porphyretico, ex omni parte coopertum, intrinsecus et foris et desuper et quantum aqua continet, ex argento puris-

1. *Ioannis.*

1. Le P. Cahier, toujours incomplet et mal informé de la pratique romaine, se borne à vingt : « Agneau, Ailes, Banderole, Baptême, Flambeau, Glaive, Coquille, Croix, Décollation, Drapeau, Enfant-JÉSUS, Épée (n'est-ce pas la même chose que *glaive ?*), Ermite, Fenêtre, Grille *(unum et idem* avec *prison)*, Hache, Jugement dernier, Lis, Peau de bête, Tête coupée » (*Caractér. des saints*, p. 831).

simo..... In medio fontis,columnas porphyreticas,quæ portant phialam auream..... In labro fontis baptisterii, agnum ex auro purissimo, fundentem aquam..... Ad dexteram agni, Salvatorem ex argento purissimo..... In læva agni, beatum Joannem Baptistam ex argento, in pedibus 5, tenentem titulum scriptum, qui hoc habet : *Ecce Agnus Dei, ecce qui tollit peccatum mundi.* »

Ailes. — Saint Jean-Baptiste a des *ailes*, parce qu'il a été assimilé à un ange dans cette prophétie de Malachie (III, 1), rapportée par saint Matthieu (XI, 10) : « Hic est enim de quo scriptum est : Ecce ego mitto angelum meum ante faciem tuam, qui præparabit viam tuam ante te. »

Au Musée chrétien du Vatican, je les constate sur un tableau grec. L'influence byzantine a pu seule les lui faire attribuer sur un autre tableau du même Musée, car ce type n'est pas latin,ni d'origine,ni de pratique (1).

Attitude. — Elle est motivée par les circonstances, et de trois sortes : saint Jean est debout, assis ou agenouillé. Il se tient ordinairement debout, surtout quand il prêche, montre le Christ et le baptise ; enfant, il se repose, de même que solitaire au désert ; Raphaël, dans la Dispute du Saint-Sacrement, l'a assis au ciel, signe de gloire ; il est agenouillé trois fois, lorsque, enfant lui-même, il adore l'Enfant-Jésus *(Toile de Sandro Botticelli, galerie Borghèse)*, lors de sa décollation et lorsque, au jugement dernier, il intercède avec la Vierge pour le genre humain *(Fresque de la fin du XVe s., à Saint-Eloi-des-Orfèvres).*

Banderole. — Voir *Phylactère.*

Baptême. — Saint Jean baptise le Christ, à la fois par immersion, puisqu'il le plonge dans le Jourdain, et par infusion, car il lui verse de l'eau sur la tête. Il faut citer en ce genre deux chefs-d'œuvre : le groupe qui, à Saint-Jean-des-Florentins, surmonte le maître-autel et qui a été sculpté par Antoine Raggi, et la mosaïque du baptistère de la basilique Vaticane, exécutée, en 1722, par Cristofari, sur les cartons de Charles Maratte.

Bélier. — A la galerie Doria, une toile d'un des Carache le fait jouer, enfant, avec un bélier : fantaisie d'artiste qui remplace ici l'agneau par le chef du troupeau ; je ne dois pas taire cependant que le Christ a été, au moyen âge, figuré sous ce symbole, mais, au XVIIe siècle, le comprenait-on de façon à le pratiquer ?

Bénédiction. — Elle est de deux sortes, donnée et reçue. Saint Jean bénit à la grecque, sur un tableau byzantin du Musée chrétien du Vatican ; je ne crois pas que les Latins aient adopté ce type. Il est plus logique de le voir béni par le maître, comme dans le tableau de Paris Alfani, de la galerie Borghèse.

Cerf. — Il fait allusion au baptême et est représenté deux fois, près de saint Jean, aux fonts baptismaux de la cathédrale de Pistoia. Il en était de même au baptistère de Latran, au IVe siècle : « Cervos ex argento septem, fundentes aquam. » *(Liber pontific., vit. S. Sylvestri).*

Ciel.— Sur une miniature du beau missel de Sainte-Sabine (XIIIe s.), saint Jean, nimbé, pieds nus, livre à la main, vêtu de peau, montre le ciel qui l'envoie et où doit tendre le fidèle qu'il instruit.

Chardonneret. — Cet oiseau est un amusement entre les mains du petit saint Jean. Il lui donne à boire dans une tasse *(Tabl. de Fra Bartolomeo, gal. Sciarra)*; l'étouffe, ce qui est cruel *(Tableau de Frédéric Barocci, gal. Corsini)* : il fait mieux de l'offrir, apprivoisé et perché sur son doigt, à l'Enfant-Jésus, comme l'a imaginé un peintre du XVe siècle, dont j'ai vu le panneau peint, à fond d'or, chez un marchand d'antiquités.

Chien. — Un petit chien est encore un des amusements enfantins de saint Jean, qui le montre au petit Jésus, dans le but de l'inviter à venir jouer : ce serait pousser trop loin l'amour du symbolisme que d'y voir un gage de fidélité et d'attachement.

Christ.— Quelquefois,il se trouve en relation directe avec lui : dans les saintes familles, quand il le montre, le baptise et l'intercède.

Croix. — La croix, entre les mains de saint Jean, n'est un symbole ni de pénitence ni de prédication. Elle caractérise le prophète, qui annonce le rachat des péchés par l'immolation de l'agneau,qui y sera sacrifié, victime de propitiation, comme sur un autel, *ara crucis*, a dit souvent le moyen âge. Cette croix est en bois, et elle forme l'attribut le plus commun ; saint Jean n'en a même pas d'autre, au ciborium de Saint-Jean-de-Latran (XIVe s.). *Fra Bartolomeo (gal. Sciarra)* et Valentin *(Ibid.)* l'ont faite en roseaux, qu'il cueillit peut-être sur les rives du Jourdain ; nous tombons ici dans le réalisme. D'or, c'est la croix triomphante ; rouge *(Orat. de S. Venance, mosaïq. du VIIe s.)*, elle est empourprée du sang divin.

Elle porte tantôt une banderole muette ou inscrite aux mots traditionnels : *Ecce Agnus Dei ;* tantôt un véritable étendard. Adam de Saint-Victor n'a-t-il pas appelé saint Jean *signifer ?*

Le sens profond de la croix résulte de sa forme, au moyen âge : c'est une croix de procession, à longue hampe et croisillons pattés, en métal précieux, et ornée,

1. Une prose du missel de Liége (1485), parmi les noms qu'elle donne à saint Jean-Baptiste, insère ceux d'*archange* et d'*ange :*

« Archangelus, angelus, patriarcha,
vates, propheta ac plus quam propheta.
Vox, index et præco, sacerdos, præcursor et baptista,
nec non apostolus, eremi cultor, anachoreta. »

sous la traverse, d'un médaillon dans lequel est figuré l'agneau pascal, la tête entourée du nimbe crucifère et arborant la croix de résurrection *(Panneaux peints du XVe siècle, à Sainte-Barbe-des-libraires et dans la chambre de Sainte-Catherine de Sienne, à la Minerve).*

Décollation. — Elle est le sujet de deux tableaux célèbres : l'un de Segueyra, à l'Académie de Saint-Luc et l'autre de Valentin, à la galerie Sciarra. Elle s'opère généralement à l'aide d'une épée, parfois aussi avec une hache. A Anagni court cette légende que le pin ne pousse pas de rejetons, parce qu'il fournit le billot sur lequel saint Jean eut la tête tranchée.

Désert. — La vie au désert a inspiré les quatre beaux tableaux : du Parmesan, au Capitole ; de Jules Romain et de l'école bolonaise, à la galerie Borghèse ; du Guerchin, à la galerie Doria. L'amour de saint Jean pour la solitude l'a fait choisir comme patron des ermites de Saint-Augustin, qui l'ont fait représenter, sur une grande et belle toile de l'église de Saint-Augustin, par le pinceau du Guerchin, à un des autels du transept.

Disque. — Ce disque enveloppe l'agneau, auquel il sert d'auréole. Saint Jean le tient à la main (XIVe siècle, *Fresque de la Madone du Bon Conseil*), ou l'a appliqué à la croix ou encore le porte élevé au haut d'un bâton (*Fresque de Saint-Sixte-le-vieux*, XVe siècle). Il est à fond rouge, couleur du sang versé, dans la fresque du Bon-Conseil.

Eau. — Du rocher tombe en cascade l'eau d'une source, à laquelle il puise, pour se désaltérer, avec une tasse de bois *(Tabl. du Guerchin, gal. Doria).*

Enfant. — J'ai déjà dit que saint Jean a été représenté enfant, entr'autres par Guido Reni, dans un tableau de la galerie Doria; qu'il se rencontre avec l'enfant Jésus, dont il partage les jeux ou à qui il offre de petits présents. Je dois ajouter que ce même enfant, reconnaissable à son nimbe crucifère, est couché nu dans un bassin et montré par saint Jean *(Triptyque, au Musée chrétien du Vatican).* C'est une manière d'exprimer que, lors de la Visitation, il reconnut Celui qui n'était pas encore né, comme chante l'Église dans l'hymne, *Ut queant laxis :*

Ventris obtruso recubans cubili
Senseras Regem thalamo manentem :
Hinc parens, nati meritis, uterque
Abdita pandit.

Étendard. — Il se confond, d'une part, avec la croix à laquelle il est fixé *(Fresque de Saint-Saba, XIVe siècle)*, et, de l'autre, avec le phylactère, parce qu'il est écrit de la même façon.

Figure. — Le type est sévère, austère, parfois presque sauvage. La barbe et les cheveux sont incultes *(Mosaïque de Saint-Venance, VIIe siècle).* Aussi une hymne du moyen âge, antérieure au XIIe siècle, lui attribue une tête *hirsute :*

Tunc Joannes sustulit
Caput hirto crine.

Hache. — Elle a une double signification, suivant qu'elle est l'instrument de son supplice, et alors elle gît à ses pieds *(Tableau byzantin du Musée chrétien du Vatican)*; ou qu'elle entame un arbre mort, comme dans un tableau du XVIe siècle, au Musée de Bologne, parce que saint Jean avait dit, pour engager à faire pénitence : « Jam enim securis ad radicem arborum posita est. Omnis ergo arbor quæ non facit fructum bonum excidetur et in ignem mittetur. » (*S. Matth.*, III, 10).

Index. — Saint Jean tend vers le Christ l'index de la main droite pour le montrer à la foule [1] : ce geste est aussi fréquent que caractéristique, que le Sauveur soit présent ou non. Je citerai en exemples : la mosaïque de l'arc triomphal de Sainte-Marie *in Domnica* (IXe siècle) ; un verre églomisé, au Musée du Vatican (XIIIe siècle); les panneaux peints (XVe siècle) de la chambre de Sainte-Catherine à la Minerve, du palais Massimo et du Musée chrétien du Vatican. Dans la mosaïque de l'oratoire de Saint-Venance (639), la main droite est ouverte.

Jugement dernier. — A la gauche du Christ, il intercède sur une fresque du XIIIe siècle, à l'oratoire de Saint-Sylvestre, aux Quatre-Couronnés. Sur un tableau byzantin, au Vatican, il assiste le souverain juge et fait pendant à la Vierge.

Limbes. — A Monza, sur le paliotto du XIVe siècle, saint Jean descend aux limbes, où il annonce la venue prochaine du Messie. Sur une toile du XVIIe siècle, à la galerie Barberini, il en est tiré par le Christ, qui, un étendard à croix rouge à la main, le fait sortir le premier, avant Adam et Ève.

Livre. — Comme pour les apôtres, il symbolise la prédication : il le tient fermé dans la main gauche. Parfois, l'agneau divin est étendu sur sa couverture, pour manifester que sa prophétie se réfère exclusivement à l'œuvre de la rédemption *(Statuettes du XVe siècle, à Saint-Sauveur* in Lauro et *à Sainte-Marie-du-Peuple).*

Nom. — Le nom du nouveau-né est écrit par Zacharie, son père, qui est encore muet, sur une tablette *(Panneau peint du Musée chrétien du Vatican, XVe siècle ; toile du baptistère de Latran, XVIIe siècle).* « Et postulans pugillarem, scripsit, dicens : Joannes est no-

1. Un Bénédictionnal anglais du XIIe siècle contient cette formule liturgique : « Quatenus ipsius agni quem ille (S. Joannes Baptista) digito ostendit, cujus immolatione estis redempti, ita virtutum lanis vestiri et innocentiam valeatis imitari, ut ei in æternum patriæ felicitate possitis adjungi. Amen. »

men ejus. Et mirati sunt universi. Apertum est autem illico os ejus et lingua ejus. » (*S. Luc.*, I, 63, 64).

Oiseau. — Dans un tableau de l'école de Raphaël, galerie Borghèse, saint Jean offre à l'enfant JÉSUS un oiseau indéterminé, tandis qu'ailleurs c'est bien un chardonneret.

Palmier. — Au Vatican, dans une chambre peinte en 1582 par ordre de Grégoire XIII, cet arbre, placé près de saint Jean, symbolise, non seulement le désert, mais aussi la vie frugale ; peut-être encore la récompense qui attend le martyr, car, aux hautes époques, l'iconographie a planté le paradis de palmiers aux branches vertes et aux grappes dorées.

Parents. — Ses parents se voient seulement à sa naissance et dans son enfance. Le chef de saint Zacharie, est à Saint-Jean-de-Latran, dans un buste d'argent, du XVIIe siècle, dont la robe est dorée. On y lit cette inscription :

CAPVT
ZACHARIÆ PROPHETÆ
QVI FVIT PATER
SANCTI IOANNIS
BAPTISTÆ
SACROSANCTÆ
LATERANENSIS
ECCLESIÆ

Le chef de sainte Elisabeth (1) serait à Cluny (Saône-et-Loire), dans l'église Saint-Marcel, avec cette inscription : *Caput Elisabethæ*, qu'explique un ancien inventaire de l'abbaye : *Caput S. Elisabettæ, matris præcursoris Domini* (Durand, *L'écrin de la sainte Vierge*, t. II, p. 62).

Phylactère. — On sait qu'il exprime toujours la parole. Parfois, il prend l'aspect d'une étroite banderole blanche (2). C'est un des attributs les plus ordinaires et tout à fait primitif, puisqu'au baptistère de Latran, il existait dès le IVe siècle : il s'entend toujours du prophète, aussi porte-t-il constamment le même texte inscrit, quand il n'est pas muet (*Statuette, à Sainte-Marie* in Ara Cœli, XVe siècle), ou roulé (*Musée chrétien*, XVe siècle). On y lit, sur une fresque de la Madone du Bon Conseil (XIVe siècle) :

ECCE . ANGNVS (1) . DEI.....
QVI . TOLLIS (2) . PECC.....

Sur un panneau du XIVe siècle avancé du Musée chrétien du Vatican :

ECCE AN
GN.....
ECCE QUI
TOLLIT P
CATA MŪD
DI

Au même Musée (XIVe siècle), en cursive :

Ecce agnus dei

Fin du XIVe siècle, fresque à l'extérieur de Sainte-Marie *in Trastevere :*

ECCE. ANGUS. DEI.....
QUI TOLLIS. PECCAT.....

Fresque de Saint-Sixte-le-Vieux (XVe siècle) :

ECCE
ECCE (3)

Tableau du XVe siècle, chez un marchand d'antiquités :

ECCE AGNUS DEI ECCE QUI TOLLIT PECCATA MUNDI

Tableau du XVe siècle, au Musée du Vatican :

ECCE. AGNVS. DEI.

Chambre de Sainte-Catherine de Sienne, à Sainte-Marie-sur-Minerve (XVe siècle) :

ECCE AGNVS DEI QVI

On ne peut citer qu'à titre de fantaisie le tableau où Pinturricchio, à la fin du XVe siècle, représente saint Jean-Baptiste, sa croix dans la main gauche, et, assis, écrivant de la droite sur un phylactère :

ECCE AGNVS DEI.

Pieds. — Saint Jean a constamment les pieds nus, pour plusieurs motifs : d'abord, l'Évangile, dans la description de son costume sommaire, ne dit pas qu'il était chaussé ; puis l'idée de la vie au désert, mortifiée, exclut naturellement toute espèce de chaussures; ensuite, quoique la loi iconographique relative à la nudité des pieds ait exclu généralement les prophètes de ce privilège, cependant il y a été fait souvent exception, à toutes les époques; enfin, la

1. Dans le beau tableau d'Antonio Romano (1500), au musée de Capoue, la mère du Précurseur est âgée et tient une branche de rosier fleurie, que ne lui reconnaît pas le P. Cahier dans ses *Caractéristiques des saints.*

2. Le Musée chrétien du Vatican possède deux très intéressants tableaux grecs, peints sur bois. Sur l'un, saint Jean-Baptiste a pour attributs : un *phylactère* déployé, une grande *croix* qu'il tient de la main gauche, un *agneau* couché devant lui et qu'il montre, deux *colombes* qui voltigent autour de sa tête et les *pieds* nus. Sur l'autre, les *pieds* sont également nus, les *cheveux* sont longs ; la *tunique*, en peau velue, est recouverte d'un *manteau;* il a des *ailes* aux épaules, *bénit* à la manière grecque (ce qui est aussi le geste de l'allocution), tient de la main gauche une *croix*, un *rouleau* écrit et une *tête* dans un plat, quoiqu'elle lui soit restée sur les épaules et, à ses pieds, gît la *hache* de sa décollation.

1. L'initiale, en prenant un son nasal, a motivé cette orthographe vicieuse, qui règne en Italie du XIVe au XVIe siècle.

2. *Sic* pour *tollit.*

3. *Ecce*, par la répétition, indique sommairement les deux membres de phrase qui commencent de la sorte.

nudité des pieds s'harmonise mieux avec la nudité, parfois presque absolue, du corps, surtout depuis trois siècles. Les pieds nus se remarquent, entr'autres, sur une miniature du missel de Sainte-Sabine (XIIIe siècle), et le plafond du baptistère de Latran, peint sous Urbain VIII. De la sorte il est assimilé aux apôtres, dont il préside le collège *(Tabl. de Simon de Pesaro, gal. Borghèse)*.

La mosaïque de Saint-Venance (639) lui donne des sandales, ce qui, en iconographie, équivaut à la nudité complète des pieds.

Plat. — La tête coupée de saint Jean fut apportée à Hérode dans un plat par Salomé, fille d'Hérodiade. L'évangile le dit en ces termes: « Petivit (filia Herodiadis), dicens: Volo ut protinus des mihi in disco caput Joannis Baptistæ..... Misso spiculatore, præcepit (rex) afferri caput ejus in disco. Et decollavit eum in carcere. Et attulit caput ejus in disco et dedit illud puellæ, et puella dedit matri suæ » (S. Marc., VI, 25-28). Ainsi en est-il dans les tableaux de Simon Vouet *(Gal. Corsini)*, de Guido Reni *(Ibid.)*, de Pordenone *(Gal. Doria)* et de Giorgione *(Gal. Sciarra)*, qui jouissent d'une réputation bien méritée.

La tête dans un plat, avec une expression réaliste de mort, forme le signe distinctif ou les armes de la Confrérie de la Miséricorde, qui a pour mission d'accompagner au supplice les condamnés à mort, de les ensevelir et de prier pour eux.

Prédication. — Saint Jean prêche la foule, assemblée autour de lui. « Fuit Joannes in deserto, baptizans et prædicans baptismum pœnitentiæ » (S. Marc., I, 4). Il est debout; cependant, au baptistère de Latran, le plafond d'Urbain VIII le représente assis, c'est une exception. Cette prédication se fait dans le désert, qu'il habite et où on va le trouver *(Tabl. de Locatelli, gal. Sciarra; Fresq. du XVIe siècle, à Saint-Sylvestre in Capite)*, et son enseignement se borne à répéter, avec l'évangile de saint Marc (I, 8) : PARATE VIAM DOMINO *(Fresque du pontific. de Grégoire XIII au Vatican)*.

Sainte-Famille. — On a donné ce nom à plusieurs groupes différents qui admettent plus ou moins de personnes. Dans le premier, il n'y a que la Vierge, l'enfant JÉSUS et le petit saint Jean *(Jules Romain, gal. Borghèse)*; tels sont aussi l'admirable tableau de la galerie Doria, signé IOANNES BELLINVS; celui, également très remarquable, d'André del Sarto *(ibid.)*; un autre de Fra Bartolomeo, à la galerie Spada et un de Polydore des Madones, à la villa Albani. On y ajoute la mère de saint Jean, sainte Élisabeth *(Jules Romain, gal. Borghèse)*, les deux mères se réjouissent de leurs enfants; enfin Scipion Gaétani *(Gal. Borghèse)* introduit saint Joseph, laissant dans l'ombre saint Joachim.

Tasse. — Elle est en bois et sert à saint Jean pour puiser l'eau à la source du rocher *(Tabl. du Guerchin, gal. Doria)* et boire *(Toile du Musée de Bologne, fin du XVIe siècle)*, ou faire boire un chardonneret *(Tabl. de Fra Bartolomeo, gal. Sciarra)*.

Tombeau. — Des infirmes viennent en pèlerinage et prient au tombeau de saint Jean *(Panneau de la fin du XVe siècle, au Musée chrét. du Vatican)*.

Tête. — Elle est coupée et posée dans un plat, que tient Hérodiade ou Salomé, ou même saint Jean; dans un tableau du Vatican, le plat est à ses pieds.

Trompette. — Elle symbolise la voix qui retentit, la prédication dans le désert. Je ne la trouve qu'une fois, à la fin du XVIe siècle (1582), dans une des *Stanze* du Vatican, où Grégoire XIII l'a fait peindre. Adam de Saint-Victor, dans une de ses hymnes, se plaisait à proclamer saint Jean le héraut de la loi nouvelle :

Novæ legis, novi regis,
Præco, tuba.

Vêtements. — Ils se réduisent à deux, d'après l'évangile: une tunique en poils de chameau, étoffe tissée au métier, rude, grossière et économique et une ceinture [1] de cuir: « Et erat Joannes vestitus pilis cameli et zona pellicea circa lumbos ejus » (S. Marc., I, 6).

Les artistes ont interprété la chose autrement: ils ont découpé le vêtement dans une peau velue, dont les longs poils sont tournés au dehors. Cette peau laisse à nu les bras et les jambes, parfois même une partie du torse. Ainsi le montrent une miniature du XIIIe siècle *(Missel de Sainte-Sabine)* et les fresques du XIVe siècle, à Sainte-Marie-au-Transtevère et à la Madone du Bon Conseil; la fresque du XVe siècle, à Saint-Sixte-le-Vieux; à la même date, une statuette de marbre à Saint-Sauveur *in Laurc* et deux tableaux au palais Massimo et galerie Doria; enfin, pour le XVIIe siècle, une toile du Guerchin, galerie Doria.

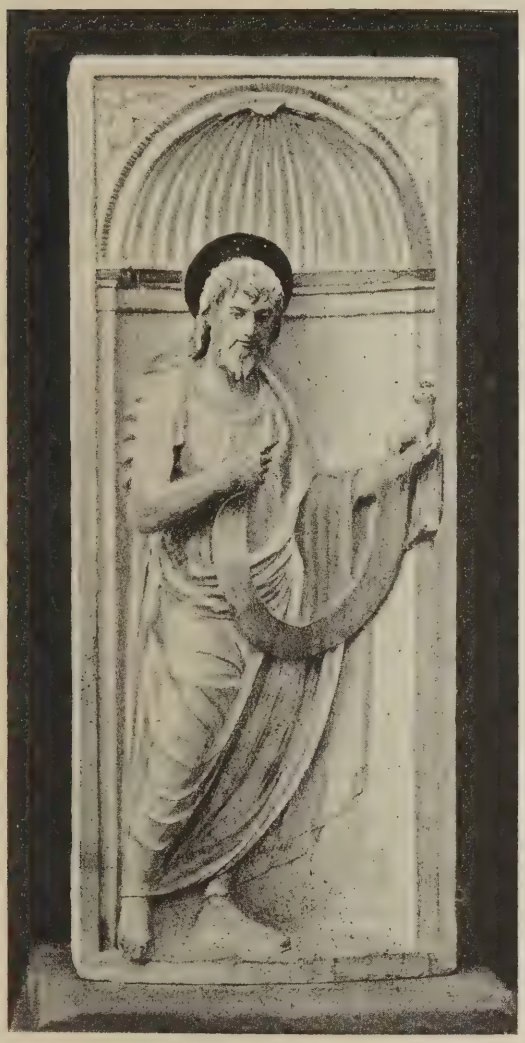
Sur cette peau, en signe de glorification et de martyre, est souvent jeté un manteau rouge: au XIVe siècle, fresque de la Madone du Bon Conseil; au XVe siècle, tableau de la galerie Doria, comme sur un tableau byzantin du Musée chrétien du Vatican; l'idée a pu, en effet, venir de l'Orient.

A l'oratoire de Saint-Venance (639), sur la mosaïque, la tunique est verte et le manteau jaune.

Vierge. — Elle fait partie intégrale et principale du groupe dit de la Sainte Famille.

1. Au XVe siècle, sur un tableau du Musée chrétien, la ceinture est écrite et fait ainsi double emploi avec le rouleau que saint Jean tient dans la main gauche, tandis que la droite montre.

VIII. — Je compléterai cette étude iconographique par l'examen d'un marbre de la collection Scalambrini, à Rome.



La Renaissance romaine a eu deux périodes distinctes : la première, qui correspond à la deuxième moitié du XVe siècle, renouvela l'art, tout en lui conservant une forme gracieuse ; la seconde, qui débute avec le XVIe siècle, tourna vite au naturalisme et perdit en même temps toute naïveté. La sculpture que j'étudie date de la bonne époque : elle peut être contemporaine de Sixte IV ou d'Alexandre VI, ces deux papes qui ont porté si haut l'art chrétien dans la Ville Éternelle.

La hauteur de la tablette sculptée est de quatre-vingt-quinze centimètres, ce qui dénote pour ainsi dire un accessoire et non une pièce destinée à être isolée, comme serait un retable. Sa place devait être au pied-droit d'un tombeau, où s'étagent les patrons, parfois aussi les vertus pratiquées par le défunt ; j'en ai fourni de nombreux exemples dans mon grand ouvrage intitulé : *Les chefs-d'œuvre de la sculpture religieuse à Rome, à l'époque de la Renaissance*, Rome, 1870, in-f°. Qu'il me suffise de rappeler ici les magnifiques monuments des trois cardinaux français : de Lévis, à Sainte-Marie-Majeure ; d'Albret, à Sainte-Marie *in Ara cœli*, et de Coëtivy, à Sainte-Praxède.

Le marbre est évidé de manière à former une niche, dont le tympan s'arrondit en coquille, avec feuillages aux écoinçons. Le moyen âge abritait ses saints sous des *tabernacles ;* la Renaissance enleva le dais, qui souvent faisait ombre sur le visage.

Le style est celui que provoque l'imitation de l'antiquité classique : oves autour de la valve, corniche moulurée sur laquelle elle s'appuie. Ce fond est simple et n'attire pas l'attention au détriment de la statuette, qui s'en détache presque entièrement.

Saint Jean-Baptiste est comme vivant : il marche et parle. Sa physionomie se fait surtout remarquer par une expression vraie. Dans une niche, le saint est ordinairement vu de face et immobile, dans le repos de son éternité glorieuse. La Renaissance a rompu avec cette tradition pour donner au personnage du mouvement et de la vie. Saint Jean est donc posé de trois quarts et il se dirige vers la gauche, ce qui prouve que le jambage devait être à droite du monument : peut-être dominait-il le *gisant*, à qui il semblait dire : L'Agneau de Dieu a

effacé les péchés du monde ; ayez confiance, il effacera aussi les vôtres.

Le nimbe, en disque doré, symbole de lumière, entoure harmonieusement la tête, car il est tracé dans de justes proportions. Il dénote à la fois la sainteté et la gloire céleste qui en est la récompense. L'art renaissant n'oublie jamais cette caractéristique importante, et il lui garde sa forme première.

Les cheveux tombent sur le front et le cou par mèches incultes, pour mieux exprimer la vie pénitente au désert. La barbe, presque soignée, se bifurque au menton.

La figure est vive, énergique et d'un aspect fort agréable : les yeux baissés regardent comme pour convier ceux qui sont en bas à s'élever jusqu'à l'Agneau divin.

Le costume comporte une tunique de peau, dont les poils sont minutieusement rendus, et, par dessus, un manteau, jeté sur l'épaule gauche, ramené en avant et relevé sur le bras tendu qui tient le symbole du Fils de Dieu. Le manteau était nécessité par la tradition, qui assimile le précurseur aux apôtres ; or, pour eux, c'est un insigne, un vêtement de gloire. Observez la multiplicité des plis et la souplesse de l'étoffe : sur la jambe droite infléchie, les brisures du tissu, occasionnées par le mouvement en avant, rappellent la rigidité du bronze antique, qui accusait leurs reliefs.

La main droite, admirablement modelée, déroule un phylactère, sur lequel devait être écrit le texte évangélique bien connu : les inscriptions de ce genre s'ajoutaient après coup au pinceau. Il n'y a pas de doute sur ce texte, car la banderole aboutit à l'animal symbolique qu'elle désigne.

La droite s'appuie sur la poitrine, comme par un geste d'affirmation ; mais l'index est dressé, les autres doigts étant repliés, car le but est de montrer. Tout concourt donc à la même action : regard, geste, parole. L'unité de composition est rigoureusement observée dans ce petit chef-d'œuvre.

L'Agneau divin, reconnaissable à son nimbe, qui le différencie d'un animal vulgaire, se tient allongé, presque couché, sur la main gauche développée et projetée en avant. Il détourne la tête comme pour répondre à l'appel de la voix qui s'adresse à lui : « Ego vox clamantis in deserto ». On le trouvera peut-être sculpté dans de trop minuscules proportions : j'estime que le sculpteur aurait pu sans inconvénient le grandir, mais alors il eût cessé d'être en harmonie avec son support. Les artistes modernes, comprenant la difficulté, ont placé l'agneau sur le sol, près du prophète. L'intention des Renaissants, comme celle des artistes du moyen âge, était plus élevée, car saint Jean, non seulement désigne l'Agneau, mais il le présente aux fidèles pour être l'objet de leur adoration et de leur prière. Le fait est idéalisé et sort ainsi de la banalité d'une scène copiée d'après nature.

Saint Jean a les pieds chaussés de sandales ; en Italie, c'est l'équivalent de la nudité absolue, qui prédomina en France. Par là est indiquée la mission qu'il remplit : prophète, il a annoncé le Sauveur ; mais, plus heureux que ceux de l'ancienne loi, il l'a vu et, à ce titre, il devient son apôtre.

J'ai eu plaisir à insister sur les détails de cette charmante création de la première Renaissance, qui aurait pu enrichir le Musée du Louvre, à qui elle a été offerte : un si noble spécimen de l'art romain était assurément digne de cet honneur, accordé parfois à des œuvres qui sont loin d'avoir la même valeur esthétique et le même intérêt iconographique.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

Mélanges.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne [1].

FÉVRIER.

1°. — Périodiques.

COSMOS. — Nouvelle série, t. XV, nos 257, 258 et 259, (28 décembre 1889, 4 et 11 janvier 1890). R. P. Delattre, *Fouilles de Carthage*, 1888-89, (suite) [2].

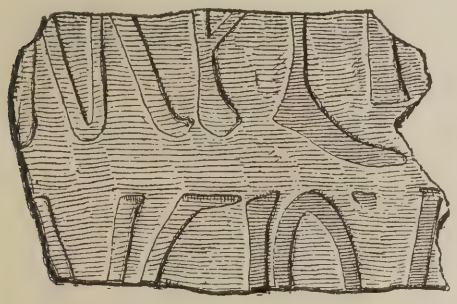
Pages 105 et suiv. nos 22 à 37. *Quartier de Megara. (La Marsa et Sidi Bou Saïd).* Fragments sans importance sur lesquels je relève les noms suivants : *Procula*, *Fortunatus*, *Cy*[*prianus?*] *Restutus*, *Hilar*[*ius ?*] et peut-être *Fort*[*unatus ?*].

P. 106, n° 38. Marbre blanc à revers brut ; hauteur des lettres, 0m035 :

35. RVSTI /////
DELSI /////
ω ⟩ ///////

Rusti[*cus fi*]*del*[*i*]*s i*[*n pace*].

P. 107, 131 et suiv., nos 40 à 45 :



Ces fragments n'ont qu'un intérêt purement paléographique.

Ils ont été découverts dans la nécropole de Gamart. Le dernier avait déjà été publié par M. de Vogüé dans la *Revue archéologique*, t. XII, 1889, p. 185.

P. 106, n° 39. A été découverte dans le cimetière catholique de la paroisse de Carthage en creusant la tombe d'une jeune religieuse :

36. BONIFATIA FID*elis in pace*
*fe*LICITAS FIDE*lis in pace.*

P. 159, n° 49. Sur une portion de dalle ayant 0m,05 d'épaisseur. Hauteur des lettres, 0m05 :

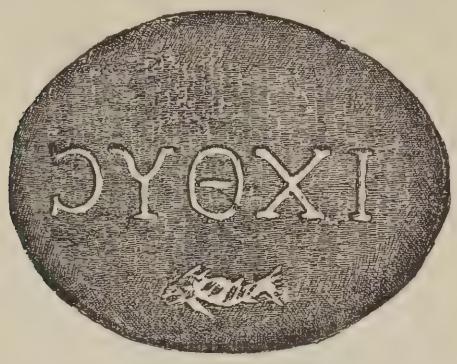
37. VNA
ISIN
IS XIII

[*Fort*]*una*[*ta fidel*]*is in* [*pace, vixit ann*]*is XIII.*

P. 159, n° 50. Sceau gravé sur une pierre noire, de forme elliptique, ayant un centimètre et demi de long sur 0m,011 de large. Découvert à Carthage par un berger, acquis par

1. Deuxième article. Voy p. 129, 2me livraison, 1890.
2. Cf. ci-dessus nos 1 à 9.

M. Audemar, officier de marine, et donné par lui au Musée de Saint-Louis.



ΙΧΘΥΣ — Ἰ(ησοῦς) Χ(ριστος), Θ(εοῦ) Υ(ἱός), Σ(ωτήρ).

P. 160 sans numéro. *Exagium*, ou poids étalon de contrôle pour la vérification des monnaies, constitué par une petite tablette de bronze, de forme octogonale, épaisse de

7 mill., haute et large de 27, et pesant 34 gr. 5. La face est ornée de ciselures et d'incrustations d'argent. Trouvé le 2 novembre dernier entre Saint-Louis et la gare de la Malga.

P. 161, n° 52. Plaque de *saouân* découverte sur la colline de Saint-Louis. Hauteur des lettres, $0^m,07$:

38. ⟩ RIMIODIA ⟩ *conus*

... *P]rimio dia[conus fidelis in pace vixit annis...*

Primio est un cognomen connu. (C. I. L. VIII, 10479, 46)

P. 162, n° 53. *Quartier de Dermèche.* Marbre jaune. Lettres de $0^m,05$, formées d'un double trait.

39. VERNA
CLE IN
pace

On a ici un nouvel exemple du nom chrétien *Vernacula.*

BULLETIN MONUMENTAL, 6e série, t. V, fasc. 3, (septembre 1889, paru en janvier 1890). Savant article de Mgr Barbier de Montault sur l'*Inventaire du mobilier archéologique de l'abbaye de Fontgombaud* (Indre).

P. 235. Épitaphe, aujourd'hui perdue de sainte Bonose découverte à Rome en 1848 avec le corps de cette martyre :

40. F · BONOSA · Q · *palmier*
VIXIT AN · IIII *oiseau*
M · IIII . D . XXVIII

F(uria?) Bonosa q(uae) vixit an(nis) IIII, m(ensibus) IIII, d(iebus) XXVIII.

P. 302. Dans la chronique du *Bulletin* : Bague mérovingienne découverte à Jarnac (Charente) [et déjà décrite dans la *Revue archéologique*, t. XIII, 1889, p. 165]. Cette bague porte la légende :

41. NENNI ✠ VADINEHNE.

Il s'agit, selon toute apparence, d'une bague de mariage avec le nom des deux époux.

REVISTA ARCHEOLOGICA DE LISBOA. — Lisbonne, vol. IV, n° 1, janvier 1890.

Pages 1 à 15. Borges de Figueiredo, *Antiguidades romanas de Chellas :*

A ☧ Ω
42. DEPOSITIO
BONE MEMORI
MARTYR ID
FELICIS DECEM
IDIBVS ERA
D CC IIII

Depositio bone memori(ae) martyr(is) id(est) Felicis, decem(bris) idibus era DCCIIII. [Cf. Hübner, *Inscriptiones hispaniae christianae*, n° 18].

CRONACHETTA MENSILE DI ARCHEOLOGIA E DI SCIENZE NATURALI. — Rome, décembre 1882, n° 12 (paru en février 1890).

P. 180. Plaque de marbre découverte dans le cimetière de Campo Verano, devant le monument sépulcral des PP. Dominicains, en creusant une nouvelle tombe. [Cf. également, *Bullettino della commissione archeologica comunale* de Rome, 1889] :

43. MARMORIBVS VESTITA I
QVAE INTEMERATA FIDES I
HIC ETIAM PARIES IVSTO
OMNIA PLENA VIDES I

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DU CENTRE, t. XVI, 1888-89. — Bourges, 1889, in-8°, (distribué en 1890).

P. 165. A. des Méloizes. *Pierre tombale mérovingienne découverte à Brives (Indre).* [Avec une planche en phototypie.]

« A la tête, dans un espace limité vers le bas par une ligne transversale, est gravée une couronne garnie de dentelures, [ligne de chevrons courant entre deux cercles concentriques], cantonnée de quatre feuilles lancéolées, entourant une sorte de monogramme du Christ... Au-dessous, dans un tableau indiqué par deux traits parallèles espacés de 0m03, et sur lequel empiètent les lettres des deux premières lignes et un chiffre de l'avant-dernière, se trouve l'inscription ». Capitales romaines de la fin du VIIe ou du commencement du VIIIe siècle :

44.
IN HOCTO
MOLOREQ
VIISCIT
BONEM
EMORI
AE BAV
DVLFV
S ARCE
PRB O
BIIT XIII
L DE

In hoc tomolo requiescit bone memoriae Baudulfus, arcepr(es)b(yter) (1)*; obiit XIII [k(a)]l(endas) de[c(embres).*

L. 3, la 3e lettre est sans doute un E dont les barres horizontales sont effacées.

2°. Travaux relatifs à l'épigraphie chrétienne.

LEJAY. — *Inscriptions antiques de la Côte d'or*, Paris, 1889, in-8°. (80me fascicule de la Bibliothèque de l'École des Hautes-Études paru en janvier 1890).

P. 130, n° 151. Inscription chrétienne du Musée de Dijon. [Cf. Edm. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, 659, pl. n° 523].

P. 146, n° 179. Plaque rectangulaire d'ardoise conservée au Musée de Dijon :

45. ☧ VENVSTVS ☧ Q

Venustus (in) Christo q(uiescit ?)

L'authenticité de ce texte a été contestée.

P. 153, n° 191. Inscription chrétienne du Musée de Dijon. [Cf. R. de Lasteyrie, *Bull. archéol. du comité des travaux historiques*, 1886, p. 451.]

P. 194, n° 247. Inscription perdue de Pothières. [Cf. Edm. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, n° 1.]

P. 232, n° 293. Inscription perdue de Vix. [Cf. Edm. Le Blant, *Comptes rendus de l'Acad. des I. et B. L.*, 16 mai 1873, pp. 169-170 et *Revue de l'Art chrét.*, 1873.]

ÉM. ESPÉRANDIEU. *Notice du baptistère Saint-Jean de Poitiers.* Poitiers, 1890, in-8°.

De la page 21 à la page 35. Description des principaux couvercles de sarcophages mérovingiens conservés au Musée du baptistère Saint-Jean. Douze d'entre eux portent une inscription.

(A suivre.)

1. Pour *archipresbyter*.

L'ostensoir de la Mothe en Lorraine.

DANS une brochure toute récente (1), nous trouvons cet extrait d'une pièce de 1775, renfermant la description d'un très curieux ostensoir. Cet ostensoir est, au plus tard, de la première moitié du XVIIe siècle, car la ville où il existait fut détruite par Louis XIII en 1645, au mépris des traités.

« Le Chapitre de La Mothe (2), transféré à Bourmont (3), était un des plus riches et des plus florissants de la province. Nous avons vu, encore de nos jours, les beaux et anciens ornements que les chanoines avaient rapportés de La Mothe. Mais ce qu'il y avait de plus précieux étaient des calices finement ouvragés avec leurs patènes dorées, un Melchisedech (4) ou ostensoir pour exposer le Saint-Sacrement, l'encensoir et la navette, tout en argent et d'un travail de ciselure exquis. L'ostensoir, surtout, don royal, était une pièce unique dans son genre : il formait un vaisseau supporté par quatre piliers couverts d'un dôme surmonté d'une croix et de deux petites figures d'argent, le tout porté sur un pied en moulures et ciselures et le tout aussi d'argent massif ; et, au milieu de la niche à jour qui formait l'assemblage, était un soleil en or pour recevoir la sainte Hostie, accompagné de deux anges qui semblaient le soutenir. Il y avait, en outre, une grande croix ancienne en pierreries, que l'on portait en procession. Les

1. J. Marchal, *Souvenirs du Bassigny. Fragments détachés de l'histoire de La Mothe ;* Langres, 1889. (Extr. du *Bulletin de la Soc. hist. et archéol. de Langres.*)

2. Ancien Bassigny lorrain ; aujourd'hui dans le canton de Bourmont (arr. de Langres, Haute-Marne).

3. Après la destruction de la ville de La Mothe, qui eut lieu en 1645.

4. Nous ne connaissons pas d'autre exemple du mot *Melchisédech* employé pour désigner un ostensoir eucharistique. Le mot en question signifiait ordinairement le ciboire.

Dames de Poussey (1) ont tout emporté, ne laissant qu'un calice et ciboire en argent, le reliquaire de saint Florentin : c'est avec la plus grande douleur que la ville de Bourmont a appris que ces chanoinesses avaient vendu les vases précieux à des marchands roulants, qui les ont mis en pièces à l'instant même de la vente (2). »

Parmi les ostensoirs les plus célèbres de la Lorraine, était celui de l'abbaye de Saint-Mihiel : ostensoir « dont le travail imite parfaitement l'architecture de la fameuse tour de Strasbourg », écrivait le P. Mârin en 1779 (3).

M. Georges Boulangé a donné le croquis d'un ostensoir du XVe siècle appartenant à l'église, autrefois prieurale, de Walmunster (anc. Moselle) : d'une « charmante exécution », il est encore, « malgré une mutilation malheureuse,... un délicieux petit monument du style ogival tertiaire (4). »

Mgr X. Barbier de Montault a signalé « un curieux ostensoir du XVIIe siècle au Musée de Verdun (Meuse) (5). »

M. l'abbé N. Robinet, auteur du *Pouillé de Verdun* en cours de publication, nous a écrit : « Je connais un ostensoir avec couronne royale au-dessus, à Bazeilles (Meuse). L'inscription, gravée sur le pied, est celle-ci : MEMORIALE PACIS 1663. MATHIAS DE ROUELLE PASTORE PAROCHIÆ BAZELLIANÆ. Il y a, dans cette église, un reliquaire de la vraie croix, de la même époque et du même style ».

L'église de Montigny-sur-Chiers (6) possède un charmant ostensoir en cuivre doré, apparemment du siècle dernier ; le soleil est entouré d'épis de blé ainsi que de pampres, par allusion au pain et au vin de l'Eucharistie, et surmonté d'une couronne impériale, c'est-à-dire diadémée (1) ; on croit qu'il provient d'un couvent de Longwy-bas.

Pour clore cette note, nous rappellerons la rare expression de *porte-sacre*, donnée à l'ostensoir dans l'inventaire du trésor de Mattaincourt (2), en 1684 :

« Un porte-sacre ou soleil, pour reposer le très Saint-Sacrement, argent vermeil doré, avec le pied de bois doré, fait et donné par la libéralité de plusieurs paroissiens du lieu (3). »

LÉON GERMAIN.

1. Poussay, près de Mirecourt, Vosges : l'un des quatre anciens chapitres nobles de femmes qui existaient en Lorraine ; le chapitre de La Mothe, transféré à Bourmont, fut supprimé, avec cession de ses biens à l'abbaye de Poussay, en 1761.

2. J. Marchal, *l. c.*, p. 34.

3. V. nos *Monuments funéraires de l'église Saint-Michel à Saint-Mihiel ;* Bar-le-Duc, 1886, p. 46, note.

4. G. Boulangé, *Notes pour servir à la statistique monumentale du département de la Moselle ;* Metz, 1854, p. 21. (Extrait des *Mém. de l'Académie de Metz.*)

5. Mgr X. Barbier de Montault, *Journal d'un voyage archéologique dans le diocèse de Verdun*, dans le *Journal de la Société d'Archéol. lorraine*, 1889, p. 236.

6. Canton de Longuyon, arr. de Briey, Meurthe-et-Moselle.

1. Anciennement la couronne impériale était seule *fermée* par des diadèmes. Au XVIe siècle, les rois commencèrent à fermer leurs couronnes ; cependant, dans les traités de blason du P. Ménestrier, au temps de Louis XIV, il est encore dit que les armoiries royales sont surmontées de *la couronne impériale de France*. Charles VIII, que son successeur Louis XII n'imita pas, fit fermer sa couronne, non pas comme roi de France, mais comme empereur de Constantinople, titre qu'il avait obtenu du pape ; il porta : de France *parti* de Jérusalem. — Dans sa brochure sur l'ostensoir de Monza, Mgr X. Barbier de Montault a mentionné des couronnes aux ostensoirs de cette ville et de Clairvaux.

2. Près de Mirecourt, Vosges ; pèlerinage célèbre en l'honneur du B. Pierre Fourier.

3. Abbé J.-F. Deblaye, *Inventaire du trésor de l'église de Mattaincourt en 1684 ;* dans les *Mém. de la Société d'Archéologie lorraine* de 1864, p. 173.

Sculptures de Recloses (Seine et Marne).

SUR la lisière de la forêt de Fontainebleau, si chère aux artistes, est une modeste église de village connue seulement de quelques archéologues, c'est l'église de Recloses. Elle renferme des sculptures sur bois, épaves d'un ancien retable, dues au ciseau d'un artiste chrétien, enfant du pays, qui méritent d'attirer l'attention. Nous voulons parler de Jacques Ségogne, dont les descendants existent encore à Recloses.

Les bas-reliefs que nous allons décrire ont été signalés, il y a une vingtaine d'années, par M. Eug. Grésy dans une étude intitulée : *La Vendange divine*, qui a paru dans le *Bulletin de la Société d'archéologie, sciences, lettres et arts de Seine et Marne*. Chaque bas-relief porte au revers un numéro d'ordre et la signature de l'artiste. L'un d'eux porte en outre la date de 1351, qui

est évidemment fautive. Cette mention a été inscrite seulement au XVIIIe siècle, sans doute par quelque parent de Jacques Ségogne. L'écriture, en effet, est bien celle de l'époque, comme nous l'avons constaté, et M. Eug. Grésy pense avec raison qu'il y a eu interpolation de chiffres et qu'il faut lire 1531. Nous partageons cette manière de voir. Un des personnages sculptés porte le costume traditionnel de Louis XII. Ce qui tranche la difficulté et donne la date précise.

Les bas-reliefs de J. Ségogne ne sont pas sculptés dans la masse d'un panneau, mais forment autant de petits bas-reliefs séparés, que l'artiste disposait ensuite à différents plans, selon son goût, pour former un ensemble. Cette méthode, que nous voyons employée dans tous les retables du moyen âge peut être favorable à l'artiste, mais elle offre le grave inconvénient de faciliter les larcins; c'est ce qui est arrivé à Recloses. Nous pourrions citer d'autres exemples.

Où le retable était-il placé à l'origine? Nous ne pouvons le déterminer, ce que nous savons, c'est qu'à la fin du XVIIIe siècle les sculptures de Jacques Ségogne, méprisées sans doute à titre de *gothiques*, avaient été enlevées de l'église et déposées chez un descendant de l'artiste, Bonaventure Ségogne. La maison, à cause de cela, fut appelée, et s'appelle encore aujourd'hui *la chapelle*. La vue de ces petits chefs-d'œuvre excita son émulation, il se crut artiste. « *Et moi aussi, je suis sculpteur !* » se dit-il un jour, en s'appliquant le mot du Corrège. Il fit un Christ, aujourd'hui appendu au mur de la nef, avec cette inscription: *Fecit per Bonaventuram Segonius (sic)* 1767. Hélas ! le pauvre homme se faisait illusion, et la sculpture vaut son latin. Bonaventure mourut en 1792. Son Christ avant d'occuper la place actuelle surmontait, à l'entrée du chœur, la *trabes* qu'on a eu le tort de détruire à Recloses, comme en tant d'autres endroits. Il l'avait entouré des belles sculptures de son ancêtre. Pensée touchante et pleine de respect pour la mémoire de Jacques Ségogne (1) ! Depuis, nous avons le regret de le dire, elles nous paraissent avoir été peu appréciées, et jusqu'à cette année (1889) elles ont été placées pêle-mêle auprès d'une statue de la sainte Vierge, moderne et sans valeur. Trois même lui servent de socle. M. l'abbé Bois, curé actuel, comprenant leur intérêt artistique, vient de remédier à cet état de choses. Il a fait placer les sculptures de J. Ségogne en évidence sur une tablette disposée à cet effet.

1. Nous devons ces détails historiques à l'obligeance de M. Gabriël Deslande, petit-neveu par sa mère de Bonaventure Ségogne, qui habite Recloses.

Le retable de Recloses est consacré à la représentation du *Pressoir mystique* que M. Eug. Grésy appelle la *Vendange divine*.

Quelques groupes cependant sont étrangers à ce sujet. Pour éviter toute confusion, nous allons les décrire en premier lieu.

1° Une scène de martyrs, dont nous n'avons pu trouver l'explication. Un d'eux est empalé par le dos.

2° Un Saint-Jacques patron du sculpteur. Il tient un livre à la main. Nous croyons qu'il convient de rapprocher de cette statue le groupe suivant : Un infirme secouru par deux religieux et un laïque. On sait qu'il y avait à Paris un hospice de Saint-Jacques aux Pèlerins. « Une confrérie de bourgeois de Paris, qui avaient fait le pèlerinage de Saint-Jacques en Galice, le fonda en 1319. Il avait une église et un cloître. » (De Guilhermy, *Descrip. arch. des monuments de Paris*, p. 366).

3°, 4°, 5°, épisodes de la vie de saint Éloi. Nous en empruntons la description à M. Grésy (1).

« Le premier épisode est celui du saint rapportant à Clotaire la commande qu'il a reçue. Le roi mérovingien porte le costume et la coiffure caractéristiques de Louis XII, la longue houppelande et le chapel à visière, avec la couronne fleurdelisée passée autour de la forme.

Dans ce bas-relief aussi remarquable par l'élégance de la composition que par la correction du dessin et le jet libre des draperies, le ciseau de J. Ségogne a suivi pas à pas le texte de saint Ouen : Chlotaire avait remis à saint Éloy tout l'or nécessaire pour exécuter une « *sella regia* », mais son orfèvre fit preuve d'autant de probité que d'habileté en lui rapportant deux trônes (2)

1. *Op. cit.*, p. 11.

2. La liturgie a consacré ce fait. Dans l'hymne de Matines de la fête de saint Éloi, au propre de Beauvais, nous lisons la strophe suivante :

Auri librato pondere
Regi sedile fabricat ;
Suo fidelis munere
Opus perite duplicat.

au lieu d'un ; seulement l'artiste, adoptant une traduction trop littérale du latin, interprétation dont on a fait justice au XVIIe siècle, a naïvement reproduit ici deux selles de cheval. »

Au musée du Louvre un vitrail (n° 165) représente le même fait. Saint Éloi accusé de détournement par ses ennemis pèse son œuvre devant le roi. L'objet placé dans une balance a la forme d'une *selle* comme à Récloses. Selon l'usage de l'époque les personnages ont le costume du XVe siècle.

Le même sujet, traité d'une façon identique se voit dans un vitrail de l'église de Montfort-l'Amaury (Seine et Oise), c'est toujours une *selle* ou plutôt deux que saint Éloi présente au roi.

« Sur le second bas-relief figure sainte Aure (1) à la porte d'un monastère dont elle était abbesse et que saint Éloi avait fondé, à Paris, dans son propre logis ; aussi sur le même bloc de bois voit-on sculptée d'une façon très pittoresque, la forge du célèbre orfèvre avec son soufflet à plusieurs vents, le foyer incandescent ; au-dessous, le cendrier, l'enclume, le marteau à terre, et jusqu'à l'auge ou réservoir destiné à tremper les pièces forgées ; sainte Aure semble regarder avec inquiétude, » à la porte du couvent on remarque un heurtoir. « Le troisième épisode nous offre l'incendie de Saint-Martial à Paris, miraculeusement arrêté par saint Éloi, fondateur de cette église ». On voit l'église en flammes, et deux hommes montés sur une échelle qui versent de l'eau sur le toit du monument.

Arrivons maintenant au morceau le plus curieux, c'est celui du *Pressoir mystique :* le motif a été très en vogue du XVe au XVIIe siècle. Nous avons dit ailleurs la genèse (2) du *Pressoir mystique.* Nous n'avons pas intention d'y revenir. Rappelons seulement qu'il est la traduction *monumentée* de la célèbre prophétie d'Isaïe : « *Torcular calcavi solus et de gentibus non est vir mecum* (Is., LXIII, 3). J'étais seul à fouler au pressoir, et nul ne m'a prêté assistance ». Autour de ce texte fondamental, les artistes du moyen âge ont groupé des textes analogues et la parabole des vignerons infidèles, et cet ensemble a fourni les éléments de leur composition. Bien que *le Pressoir mystique* n'apparaisse qu'avec le XVe siècle, l'idée est plus ancienne ; les poètes et les commentateurs des livres saints se sont plu à comparer JÉSUS-CHRIST sur l'arbre de la croix au raisin foulé dans le pressoir. Ne peut-on pas voir aussi la pensée-mère de cette représentation dans un vitrail de la cathédrale de Bourges (XIIIe s.)? Le Christ en majesté est assis sur l'arc-en-ciel ; le sang coule des cinq plaies ; des anges aux figures recueillies adorent le Christ souffrant. Le Christ est nimbé et vêtu d'un manteau jeté sur l'épaule gauche.

Le Pressoir mystique fut donc en vogue aux XVe et XVIe siècles, surtout dans les vitraux (1). Les

1. Sainte Aure est inscrite au martyrologe à la date du 4 octobre. Son père était un seigneur appelé Maurin, sa mère se nommait Quirie. Elle passa en France et vint à Paris, où saint Éloi, charmé de sa vertu, lui confia la direction du monastère qu'il avait établi dans sa maison.

2. Représentations allégoriques de la Sainte-Eucharistie.

1. Saint-Étienne du Mont, Conches, cathédrale de Troyes.

graveurs allemands ont aussi affectionné ce thème iconographique (1). Mais la sculpture, croyons-nous, l'a rarement abordé, et le retable de Recloses est sans doute unique en son genre.

La scène principale est sculptée sur un panneau de 1 m. de hauteur, sur 0,60 m. de largeur. Elle se déroule sur trois plans différents. En haut est le chariot portant la vendange divine.

Les rayons de la roue accusent bien les formes de la Renaissance. Il est traîné par les figures symboliques des quatre évangélistes (2). Le lion et le bœuf marchent de pair. L'aigle, quoique retenu par les traits, plane un peu au-dessus. L'ange, assis devant la futaille, fait l'office de conducteur. Selon les règles de l'iconographie il a les pieds nus. On symbolise ainsi sa qualité de messager céleste. Il devait tenir en mains les rènes de l'attelage, malheureusement les bras sont cassés. Au-dessus, dans le panneau central, on remarque la tour bâtie au milieu d'une vigne, et entourée d'une haie vive. C'est la traduction de la parole du Prophète rappelée par Notre-Seigneur dans la parabole des vignerons (3). Dans l'espace resté vide, J. Ségogne, qui nous révèle ainsi son talent de miniaturiste, a peint avec beaucoup de finesse les mauvais traitements infligés par les colons infidèles au domestique et au fils lui-même du père de famille. Un de ces petits tableaux nous représente un serviteur couché sur le dos et lapidé. L'autre, un homme, le visage contre terre (sans doute le fils), frappé à coups de bâtons. La scène se passe dans la cour de la métairie, comme l'indiquent les constructions rustiques qui encadrent la scène. Une main barbare et inconsciente, nous aimons à le croire, a gratté ces peintures et rendu leur interprétation difficile.

Le panneau du bas représente JÉSUS-CHRIST, couronné d'épines, couché sur la table du pressoir, d'où s'échappe son sang recueilli dans un baquet et mis dans un tonneau. C'est le sujet principal, *Le Christ au pressoir*. La scène se passe dans une sorte d'excavation. C'est la traduction littérale du texte: *et fodit in eâ torcular*.

L'attitude du *Christ au pressoir* varie selon la volonté de l'artiste. A Saint-Étienne du Mont, il est couché comme dans notre bas-relief. Dans le beau vitrail de Conches, il est debout, appuyé à l'arbre du pressoir, dont la traverse rappelle la croix. Il est dans une attitude pleine de noblesse et de dignité. « Ses pieds, dit l'abbé Bouillet (1), pressent le raisin ; de la main droite, il indique sa poitrine ; de la gauche, il indique le vin qui coule sous ses pieds ». Le curieux tableau de Baralle (Pas de Calais) nous montre également le Christ debout et foulant le raisin avec le sang qui coule de ses plaies. Il est encore debout dans les gravures citées par Passavant.

Il faut rapprocher du panneau que nous venons de décrire deux scènes qui s'y rattachent. La 1re nous représente les patriarches et les prophètes se livrant à la culture de la vigne. Les uns sont armés d'une bèche; un autre, une serpe à la main, taille la vigne. La 2me nous offre le spectacle des apôtres occupés à faire la vendange ; l'un courbé sous le poids de la hotte de vendangeur, deux autres portant une benne suspendue par les anses à un bâton qui pèse sur leurs épaules : les deux sujets doivent être mis sur le même plan. Dans le retable, aujourd'hui dispersé, ces scènes devaient être placées un peu arrière du pressoir et sur un plan plus élevé, c'est la place qu'elles occupent à Saint-Étienne du Mont, où nous retrouvons les mêmes scènes à quelques variantes près.

Les sacrements, et en particulier les sacrements de Pénitence et d'Eucharistie, dont les fidèles

1. Passavant dans son livre des *Peintres-graveurs* cite trois exemples sous les n° 120, 121, 122 (tom. II, p. 127).

2. Le chariot et les symboles des Évangélistes se retrouvent à Saint-Étienne du Mont et à Conches.

3. « *Plantavit vineam electam et ædificavit turrim in medio ejus et torcular extruxit in eâ.* (Is., V, 2).

« *Plantavit vineam et sepem circumdedit ei et fodit in eâ torcular et ædificavit turrim.* (Matth., XXI, 33).

1. *Église Sainte-Foy de Conches*, p. 78.

font un usage plus fréquent, sont les fruits du sang de JÉSUS-CHRIST. Aussi n'est-on pas surpris de les trouver traités par le peintre de Saint-Étienne du Mont aussi bien que par le sculpteur de Recloses, c'est un nouveau point de ressemblance entre ces deux œuvres iconographiques.

Voici comment J. Ségogne a traité ces deux sujets.

La pénitence est mise en scène par un prêtre assis devant l'autel et donnant l'absolution à un personnage à genoux devant lui. Il est très intéressant à étudier sous le rapport des costumes et des usages liturgiques de l'époque.

Remarquons d'abord l'absence de confessionnal. Ils furent inconnus dans la primitive Église et durant tout le moyen âge jusqu'à la fin du XVIe siècle. On trouve dans les catacombes des sièges placés en dehors des conditions liturgiques ordinaires, et le Père Marchi a supposé qu'ils ont pu servir au pontife ou aux prêtres dans le ministère de la confession. Quant au moyen âge, tous les monuments que nous connaissons sont conformes à celui de Recloses (1).

Les confessionnaux ont été prescrits seulement en 1565 au concile de Milan, présidé par saint Charles Borromée. A l'origine le confessionnal n'avait qu'un seul compartiment, destiné au confesseur; le pénitent s'agenouillait sur un prie-Dieu visible à tous; plus tard on ajouta pour le pénitent d'abord un, puis deux compartiments.

1. A la Bibliothèque Nationale, département des estampes, nous avons vu un calque d'une gravure de la bibliothèque de l'Arsenal représentant Watriqués se confessant. Il est à genoux devant le prêtre assis dans une chaière (XIVe siècle après 1327).

Giotto, dans une fresque de l'Incoronata, à Naples, représente une pénitente à genoux devant un prêtre assis sur un siège élevé, abrité par un baldaquin. Il se tourne de côté pour prêter l'oreille (XIVe siècle).

Roger Van der Weyden, dans son tableau des *Sept Sacrements*, peint au XVe siècle, offre une représentation analogue.

Le *Libellus de modo confitendi et pœnitendi* imprimé à Delft, en 1494, représente le prêtre assis dans une grande chaière et le pénitent à genoux devant lui, faisant le signe de croix. C'est le début de la confession.

Au cabinet des estampes, 1re salle, une gravure sous verre (n° 166) offre le même sujet. Sur la même gravure on voit un prêtre étendant la main sur la tête d'une pénitente. C'est l'absolution.

La gravure la plus curieuse est celle du *Decameron* de Boccace. Un homme, déguisé en prêtre, car ce n'en est pas un, confesse une pénitente. (Calque de la bibliothèque de l'Arsenal, au cabinet des estampes, 1414). Là encore absence de confessionnal.

Le prêtre est coiffé d'une barrette (1). C'est la barrette primitive, en forme de *beret* flexible, et sans carton, telle qu'on la voit d'ordinaire dans les portraits de Calvin.

Le pénitent porte un grand manteau à col rabattu. La coiffure, *qu'il a gardée sur la tête*, paraît être un bonnet à oreilles. C'est ainsi qu'il apparaît sur une lithographie insérée dans la brochure de M. Grésy en 1867, aujourd'hui le pénitent a la tête découverte. La sculpture a dû être retouchée et modernisée. A la porte de l'église se montre un autre pénitent qui se dispose, sans doute, à se confesser aussi. Il s'arrête un instant avec un air de surprise et de réserve, lui aussi est *coiffé*.

Il y a là quelque chose qui nous choque, mais il n'en était pas ainsi autrefois. L'usage de conserver sa coiffure à l'église paraît admis au moyen âge. Dans la belle tapisserie de Nuremberg (1495) reproduisant la messe miraculeuse de saint Grégoire, et si savamment décrite par monseigneur Barbier de Montault, nous voyons les assistants coiffés. Et à ce sujet l'érudit écrivain fait remarquer qu'au XVIIe siècle encore les hommes assistaient converts au sermon, et jusque dans ces derniers temps le clergé de Paris n'abaissait, en hiver, le capuchon de son camail que pendant la durée de l'élévation. (*Règne de* JÉSUS-CHRIST, 1884.)

Au fond de l'église est un autel dont tous les détails nous paraissent intéressants à noter. L'autel n'a qu'un seul degré. Ce qui semble indiquer un autel secondaire. Il en était ainsi dans les chapelles de l'église abbatiale de Saint-Denis. Les autels majeurs, au contraire, étaient élevés de deux degrés comme à la cathédrale d'Arras, à la Sainte-Chapelle. A partir du XVe siècle ces degrés furent plus communément au nombre de trois, quelquefois même au nombre de cinq. L'autel principal de la basilique de Saint-Pierre à

1. La barrette se faisait d'un drap nommé *bonnette*, d'où dérive le nom de bonnet. Comme il se formait des plis au sommet par où on le prenait, le nom de *biretum*, *bisrectum* lui fut donné; de là le nom français de beret, berette et barette; selon l'étymologie il serait plus convenable d'écrire barette. Afin de maintenir l'étoffe de ces bonnets on les doubla de bougran; c'est plus tard au XVIIe siècle qu'on plaça un carton. A cette même époque, au centre des cornes ou plis saillants, on attacha un petit gland qui bientôt se changea en houppe. Cet appendice n'était pas connu du temps de J. Ségogne, et ne figure pas dans sa sculpture.

Rome en a sept. C'est le nombre trois qui est adopté aujourd'hui pour les autels majeurs (1).

L'autel est couvert d'une nappe, de forme à peu près rectangulaire. Contrairement à l'usage alors général les bouts ne descendent point de chaque côté.

Sur la table de l'autel on voit un calice de forme assez rudimentaire, et un missel porté par un pupitre (2). Les flambeaux exigés pour le Saint-Sacrifice ne figurent pas. On ne peut croire à un oubli. Le sculpteur n'a sans doute pas eu la messe en vue. Le calice n'est-il pas là pour rappeler que la sainte Communion attend le chrétien, après la purification de l'âme, dans le sacrement de Pénitence? Quant à la présence du livre, elle s'explique facilement. « Autrefois, dit l'abbé Corblet (3), le livre des Évangiles restait souvent à demeure sur l'autel parce que la parole de Dieu, selon l'expression de saint Augustin, n'est pas moins digne de nos respects que le corps même de JÉSUS-CHRIST. Encore aujourd'hui, dans beaucoup d'églises orientales, le Missel reste perpétuellement sur l'autel. »

Le retable est formé par un diptyque dont les volets représentent le sacrifice d'Abel et en regard celui de Caïn. Ces charmantes miniatures ont subi, comme celles du *Pressoir mystique*, de regrettables mutilations.

Remarquons encore les rideaux liturgiques. Ils glissent au moyen d'anneaux sur deux tringles de fer. Un crochet placé à l'extrémité empêche les anneaux de s'échapper (4).

Le second sujet est le port du saint Viatique. La scène se passe sur une place publique, quatre passants tombent à genoux (1) pour adorer le Saint-Sacrement. Un bourgeois, à sa fenêtre, porte la main à son bonnet pour se découvrir.

Là encore il y a des détails liturgiques précieux à noter.

Le prêtre est revêtu du surplis à grandes manches (2). Il porte un ciboire et le tient par le nœud qui coupe la tige. La coupe est assez semblable à celle de nos ciboires actuels. Par une exception que nous ne nous expliquons pas, il n'y a pas de pavillon. Le pavillon rappelle la custode dont on enveloppait autrefois la pyxide suspendue au-dessus de l'autel. C'est, du reste, un souvenir de cette ancienne coutume. Elle était déjà usitée à l'époque où fut sculpté le retable

1. Le directoire du diocèse de Beauvais s'exprime ainsi : L'autel principal doit être élevé de *trois* marches ; les autres n'ont qu'*une* ou *deux* marches (*Op. cit.*, art. 39. Cf. Gavantus, *De sac. suppel.*).

2. Le missel se plaçait autrefois sur un coussin de la couleur du jour. Cet usage se perpétue dans certaines villes d'Italie. Les pupitres apparaissent dès le XIIIe siècle. La dernière livraison de la *Revue de l'Art chrétien* (octobre 1888, p. 488) cite deux exemples de pupitres substitués au coussin : 1° le pupitre mentionné dans l'inventaire du trésor du Saint-Siège sous Boniface VIII (1295). Il figure au numéro 359 et est ainsi décrit : « Item unum lectorile argenti deauratum cum diversis lapidibus vitreis, ad tenendum librum super altari ». 2° Le pupitre de la collection Spitzer décrit par M. Darcel dans la *Gazette des Beaux-Arts* (2e pér., t. XXXVIII, p. 236). Il est de la seconde moitié du XVIe siècle, et le style indique une œuvre florentine.

3. *Histoire de l'Eucharistie*, t. II, p. 159.

4. Les rideaux d'autel ont été en usage pendant toute la période ogivale et même jusqu'au XVIIe siècle, inclusivement. Nous pourrions citer à l'appui nombre d'inventaires. Celui de la cathédrale de Beauvais (1464) fait mention de rideaux de cendal vermeil, frangés de soie de diverses couleurs (n° 444) : les rideaux ou courtines s'appelaient encore *custodes* (Item VI aultres (custodes) de telle vermeille et parce (qui ont aucunes fleurs de lis) que on met au cotidien au grant autel et deulx autres pareilles à icelles pour l'autel Saint-Denis). (*Inv. de Saint-Victor de Paris*, XVe siècle).

1. Vers la fin du XIIe siècle et surtout au XIIIe des conciles et des actes épiscopaux prescrivent aux fidèles qui rencontrent le saint Viatique de s'agenouiller et de réciter quelques prières.

2. C'est la forme la plus ancienne du surplis. Le surplis n'est qu'une aube diminuée, à laquelle on donna de larges manches : au XIVe siècle on commença à le raccourcir de quatre ou cinq doigts environ. Le tableau de Van der Weyden nous montre les prêtres revêtus de surplis raccourcis seulement de quelques centimètres ; au retable de Recloses on voit le progrès accompli depuis. Le surplis descend légèrement au-dessous du genou.

de Recloses. Nous le voyons dans plusieurs représentations que nous citerons tout à l'heure.

Le prêtre est précédé d'un clerc. D'une main, il tenait une sonnette aujourd'hui disparue, mais le mouvement du personnage ne laisse aucun doute ; de l'autre, il portait un flambeau dont le bas seul subsiste aujourd'hui. La clochette et la lumière pour accompagner le saint viatique sont en effet prescrits par la liturgie, et cet usage est déjà fort ancien.

Le concile d'York, 1195, prescrit de porter une lumière ; il admet une exception pour les jours de vent ou de tempête.

L'usage de faire précéder le saint Viatique du son de la clochette remonte au moins au XIIIe siècle, car cette prescription est formulée par plusieurs ordonnances de cette époque en Allemagne et en Angleterre (1).

Voici comment s'exprime le rituel romain : *Præcedat semper acolythus vel alius minister deferens laternam.*

Le rituel de Beauvais, publié par monseigneur François de la Rochefoucauld, évêque de 1772 à 1792, parle en ces termes : *Surgant ministri et præcedant* 1° *qui intortilia aut laternas deferunt.* 2° *Unus clericus... Ludi Magister, vel alius manu sinistra deferens rituale et bursam... dextera vero identidem pulsans campanulam.* Enfin le directoire actuellement en vigueur dans le même diocèse contient cette recommandation : « Le prêtre qui portera ostensiblement le saint Viatique... marchera précédé de deux enfants de chœur ou au moins d'une personne portant une lanterne allumée et sonnant une clochette pendant tout le chemin (art. 450).

Les monuments sont d'accord avec les prescriptions liturgiques. Dans la danse macabre de Holbein, la mort, qui remplit l'office de clerc, porte une sonnette. Dans la tapisserie de Vernon, XVIIe siècle, représentant Rodolphe de Habsbourg cédant sa monture au prêtre qui porte le saint Viatique, on voit également un clerc qui agite une clochette. Rubens représentant le même fait a placé une lumière entre les mains de l'officier d'église. Dans la légende des danseurs et le saint Viatique (1), fac-simile d'une ancienne gravure reproduite par le bibliophile Lacroix (*Vie religieuse et militaire*, p. 252), le clerc porte tout ensemble la clochette et la lanterne surmontée d'une croix à laquelle flotte une oriflamme.

Nous avons décrit aussi exactement que possible l'œuvre de J. Ségogne. Un mot en terminant. M. Grézy l'a fait remarquer avant nous, J. Ségogne travaillait aux portes de Fontainebleau, qui n'avait d'admiration que pour l'antiquité mise alors à la mode. Or, c'est là un fait significatif à notre avis. C'est une nouvelle preuve de la résistance des écoles provinciales aux doctrines prônées par l'Italie et ses adeptes. L'art national, malgré les œuvres merveilleuses issues de l'influence étrangère, défendait le terrain pied à pied, M. Bonaffé dans ses *Causeries sur l'art et la curiosité*, M. Courajod, dans le cours de sculpture qu'il professe au Louvre avec tant de science et de conviction ont mis en lumière l'antagonisme des deux écoles et la vigoureuse résistance de l'art national. A ce titre le retable de Recloses offre un intérêt particulier et corrobore la thèse de ces deux maîtres. Jacques Ségogne a bien mérité de la patrie !

L. MARSAUX,
curé-doyen de Chambly.

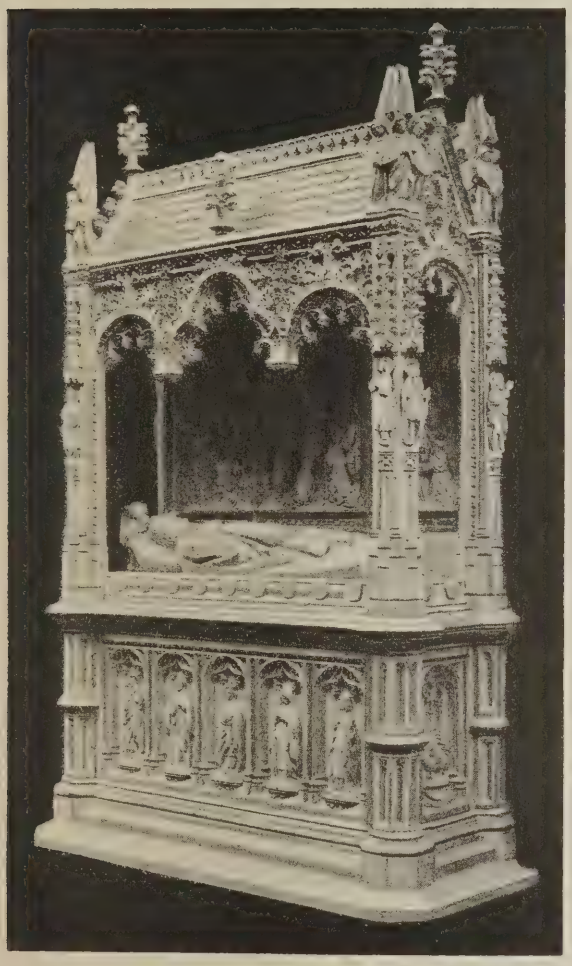
1. Ordonnance de Guy Légat du Saint-Siège en Allemagne (1200) ; Constitutions de Richard Poore, év. de Salisbury (1217) ; Constitutions de S. Edmond, arch. de Cantorbery (1236) ; Constitutions d'Alexandre, év. de Coventry (1237) ; Synode de Worcester (1240).

1. A Utrecht en 1277 des danseurs rencontrent sur un pont de bois un prêtre portant le saint Viatique ; ils passent sans interrompre leurs danses. Le pont se brisa tout à coup, et deux cents personnes furent noyées dans le fleuve, (fac-simile d'une gravure sur bois du P. Wolgemuth, dans le *Liber chronicarum mundi*. Nuremberg, 1493, in-folio.)

Concours pour le monument de Mgr Lambrecht, évêque de Gand.

AU concours ouvert à Gand pour le monument de Mgr Lambrecht, le premier prix a été remporté par M. R. Rooms, qui avait exposé une maquette remarquable par un ensemble monumental bien conçu, d'une structure saine, et d'une belle venue. A l'instar des gisans du moyen âge, l'évêque est couché sur un cénotaphe ; un ange gracieux soulève le coussin où repose sa tête. Sous les

arceaux des flancs du mausolée sont sculptés des représentants des communautés du diocèse. Aux angles du monument se greffent les pilastres qui supportent un dais très riche abritant le défunt, à tort, selon nous ; c'est un privilège qu'il convient de réserver aux saints. Le fond est semblable à un retable d'autel, historié de trois bas-reliefs. Le central figure le Calvaire, au pied duquel le prélat défunt prie agenouillé sous l'égide de son patron. Dans les latéraux on le voit remplissant des fonctions pastorales. Le



Projet de M. Rooms.

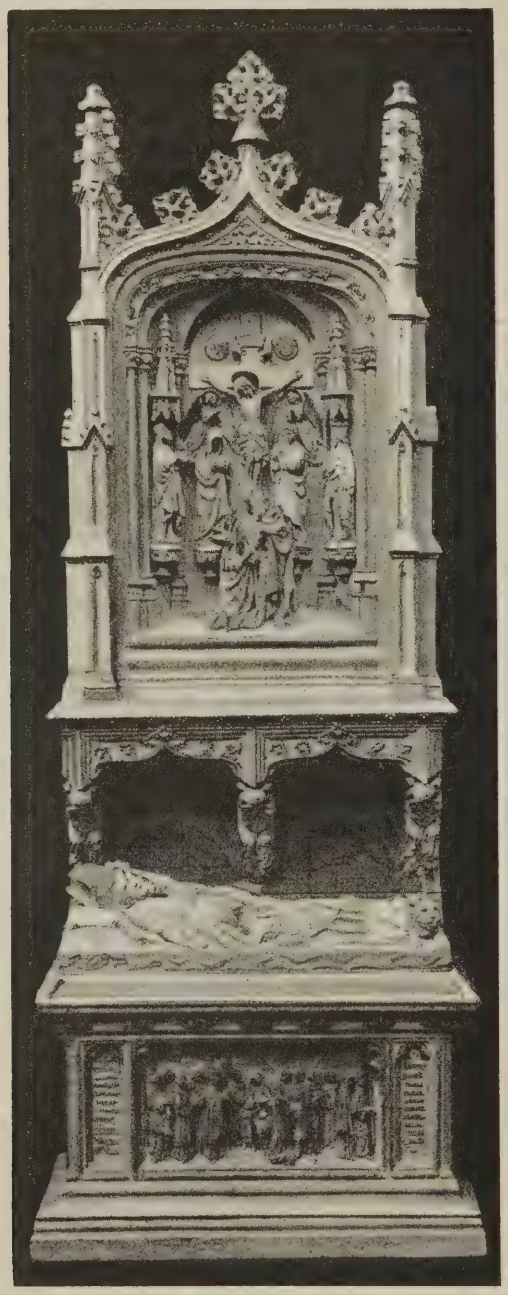
tout est conçu dans le style du XVe siècle, qui est propre à l'église de Saint-Bavon. Seul des concurrents, M. Rooms a réuni dans son œuvre l'ensemble de qualités requises pour un monument véritable.

Une ordonnance architecturale qui a le mérite d'une grande simplicité, a été réalisée par M. Zens. A une niche basse, dans laquelle est couché l'auguste défunt, celui-ci a superposé une trop vaste arcade en arc brisé, sur laquelle se développe un bas-relief; l'évêque de Gand y figure dans l'exercice de son apostolat. — M. A. de Beule, avec lequel ce dernier partage le second prix, a eu pour collaborateur, un architecte, qui n'a pas su ménager un cachet avantageux au délicieux groupe qui forme la partie maîtresse de la composition. Derrière un cénotaphe, orné de motifs héraldiques, et qui porte l'effigie couchée de l'évêque, s'élève une niche, abritant un bas-relief traité avec beaucoup de délicatesse, dans un style expressif et distingué. A des gens du

Groupe du projet de M. de Beule.

peuple, et spécialement à une famille d'ouvriers, le prélat montre, dans une céleste apparition, la sainte Famille de Nazareth apparaissant sur une nuée. Ce morceau nous promet dans M. de Beule un sculpteur de talent. Nous l'engageons vivement à s'attacher étroitement au grand style des bonnes époques du moyen âge, et à résister aux tendances vers le maniéré du XVe siècle où pourrait l'induire une clientèle trop peu soucieuse de la liberté de l'artiste.

Au quatrième rang parmi les concurrents vient la maquette de M. Pauwels-Dhondt. Cette maquette, et la statue de Saint-Bavon qu'il a exposées en même temps, offrent de très sérieuses qualités.



Projet de M. Pauwels.

La figure de l'évêque couchée sur la tombe est notamment fort bien réussie : M. Pauwels est un artiste d'avenir. C'est lui que le Comité de l'École professionnelle de Saint-Luc de Tournai a placé à la tête de son école d'apprentissage manuel, et il a montré dans ces délicates fonctions les précieuses aptitudes d'un maître habile. Il a déjà planté dans la ville wallonne le germe d'une nouvelle industrie artistique, celle de la sculpture du bois et de la pierre bleue. L. C.

Le geste appelé Bénédiction.

On lit dans *L'Ami du clergé*, 1889, p. 605-606 :

Q. — N'est-ce pas pour le prêtre bénissant une obligation de tracer le signe de la croix avec trois doigts de la main droite, le médius, l'index et le pouce, selon les prescriptions anciennes et la tradition, au lieu d'y employer tous les doigts réunis comme c'est l'usage moderne ?

R. — Non, le prêtre n'est pas obligé en bénissant de tracer le signe de la croix avec les trois doigts que vous indiquez [1].

Au contraire, il est conforme aux rubriques de bénir avec tous les doigts réunis et étendus. C'est la réponse de la sacrée Congrégation des Rites au prévôt de la collégiale de Taggia, diocèse d'Albenga. Ce prévôt avait ainsi posé la question :

« Utrum celebrans alios vel rem aliquam, v. g. Oblata benedicens, debeat manum semper extensam tenere, aut manum inflectere ; Rubrica enim de ritu celebrandi Missam, cap. 3, n. 5, unicum tantum modum benedicendi præscribit » ?

La sacrée Congrégation donna la réponse que nous venons de rappeler :

« In benedictionibus congruentior, juxta rubricas et ritum, videri modum benedicendi manu recta, et digitis simul unitis et extensis ». (24 juin 1683, n. 4025).

C'est, du reste, l'enseignement commun des auteurs, et la pratique la plus suivie.

Vous nous dites que la bénédiction avec ces trois doigts, médius, index et pouce, est conforme aux anciennes prescriptions et à la tradition.

M. le Doyen en est-il bien sûr ? Où a-t-il vu ces anciennes prescriptions ? Nous lui serions très reconnaissant s'il voulait bien nous les faire connaître. Nous n'y croyons pas.

Ne se trompe-t-il pas aussi sur la tradition ?

Plus ordinairement, il est vrai, les monuments nous montrent les trois doigts dont vous parlez, se développant, comme pour bénir les personnes ou les objets. C'est ce qu'on appelle la *bénédiction latine*.

Mais il ne faudrait pas croire que cette disposition des doigts indiquât toujours l'acte de bénir. Elle exprime aussi le geste [2] et surtout le salut de l'orateur qui parle ou qui

1. Pie IX bénissait toujours ainsi. X. B. de M.

2. Voir sur le geste, X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. I, p. 50-51.

se dispose à parler. Cette attitude était habituelle pour les orateurs chez les anciens, grecs et romains. Et c'est très probablement en ce sens qu'il faut interpréter cette disposition des doigts, soit pour Notre-Seigneur toutes les fois qu'il est représenté, comme on le voit dans Bottari, enseignant ses disciples ou les docteurs dans le temple ; soit pour Moïse lorsqu'il tient d'une main les tables de la loi et qu'en même temps il harangue les Israélites ; soit pour saint Pierre, au moment où il est arrêté par les Juifs. Dans ces diverses circonstances il ne s'agissait pas de bénédiction.

Il ne faudrait pas croire non plus que, même pour la bénédiction, il n'y eût pas d'autre disposition des doigts. Ainsi nous voyons qu'au temps de Tertullien la bénédiction paraît s'être faite par la simple imposition des mains sans aucune disposition particulière des doigts.

« Manus imponitur per benedictionem advocans et invitans Spiritum Sanctum ». (De Baptismo, VII.) C'est ce qui a lieu aujourd'hui encore, dans certaines cérémonies du baptême.

Nous trouvons dans les premiers siècles du christianisme divers monuments qui confirment notre assertion. Ainsi l'on voit, sur un sarcophage de Vérone, Notre-Seigneur bénissant le démoniaque avec la main complètement déployée ; et dans un arcosolium du cimetière de saint Hermès, ce même Sauveur bénissant dans la même attitude un enfant agenouillé devant lui.

Voilà donc déjà deux dispositions de la main pour bénir, à savoir, la bénédiction avec trois doigts et la bénédiction avec la main entière. Et ce ne sont pas les seules.

On en remarque une troisième sur certains monuments. Elle consiste à élever seulement deux doigts, l'index et médius, tandis que les trois autres sont repliés dans la main, comme on peut le voir dans un bas-relief, reproduit par Bottari [1], et où Notre-Seigneur est représenté guérissant le paralytique.

Enfin nous en connaissons une quatrième, qui consiste à bénir avec deux autres doigts, le pouce et l'index. C'est dans cette attitude que le Sauveur est représenté bénissant sur un diptyque de la cathédrale de Milan, qui remonte au quatrième ou cinquième siècle.

Vous voyez que la tradition est loin d'être uniforme comme vous le pensez.

Et si la bénédiction avec les trois premiers doigts de la main droite a été assez généralement pratiquée à une certaine époque, — ce que nous admettons facilement avec vous, — ce n'est pas dans les premiers siècles du christianisme, comme vous le voyez ; et ce n'est pas non plus dans ces derniers temps, puisque nous avons cité une réponse de la Sacrée Congrégation des Rites en date de 1683, demandant que la main qui bénit soit étendue et tous les doigts réunis.

Voilà pour l'Église latine.

On ne peut pas dire non plus que la manière de bénir que vous indiquez soit conforme à celle qui est suivie dans l'Église grecque ; car dans cette Église la main qui bénit offre une attitude tout à fait particulière. Le pouce est joint à l'annulaire, et présente à peu près la figure d'un O, tandis que les trois autres doigts, l'index, le médius et l'auriculaire, sont élevés [1]. Comme on le voit, cette disposition de la main bénissante chez les Grecs n'a rien de commun avec celle que vous préférez et désirez, ni avec celles qui ont été en usage à diverses époques de l'Église latine.

En résumé, il faut s'en tenir à la décision romaine de 1683.

1. Bottari ne peut plus guère être cité, depuis les grands travaux de de Rossi et de Garucci, car ses dessins ne sont pas toujours suffisamment exacts. X. B. de M.

1. Sur la bénédiction grecque et latine, voir *Traité d'iconographie*, t. I, p. 61.

DES récentes recherches faites par M. A. de Lagrange dans les Archives de Tournai, résultent quelques données intéressantes sur l'histoire des arts dans cette ville.

Maître Jehan li Poingnère a été signalé par Mgr Dehaisnes comme un peintre tournaisien du XIIIe siècle. MM. de Lagrange et L. Cloquet l'ont cité à leur tour dans leurs *Études sur l'art à Tournai* et indiqué que cet artiste, malgré son nom, devait être considéré comme un sculpteur. Ce dernier point est, à présent, hors de doute. Vers 1295, il exécuta la lame tumulaire, avec effigie, en pierre et cuivre, d'une châtelaine de Lille qui ne serait autre que Béatrix de Clermont, fille de Simon, l'un des régents du royaume pendant l'absence de saint Louis lors de sa croisade à Tunis, sœur d'un connétable de France et d'un évêque de Beauvais.

B. D. du Mortier et Pinchart ont donné une certaine notoriété à Guill. Du Gardin, qui sculpta le tombeau de Béatrix de Louvain et peut-être le bas-relief de Colard de Seclin conservé à la cathédrale. Nous le voyons tailler l'inscription en vers de la tombe de Pierre de Wattripont, vers 1355 et fournir, en 1355, la lame de Jehan Dommeries.

Plusieurs artistes du nom de Tahon exerçaient à Tournai le métier de graveurs de lames. L'atelier de ces artistes était d'une grande activité. Nous en avons de nouvelles preuves. En 1391, notamment, Jehan Tahon fournit une lame tumulaire représentant un prêtre ; en 1396, Guillaume Tahon exécute une lame à deux personnages; en 1398, une autre, et en 1499, une pierre tombale à trois effigies.

Parmi les tailleurs de lames, M. de Lagrange cite des noms nouveaux : Maître Thiry de Près (1345), Jehan Cappe (1366), Jehan de Vizielles (1371), Jehan Marque (1379). Nous retrouvons d'autre part, plusieurs de leurs confrères, déjà connus : Jacquemart de la Croix, (1345), Maître Jehan d'Écamaing, qu'on rencontre de 1351 à 1403. Jacques de Brabant, qui, en 1381, fait un bas-relief funéraire placé au cloître de Notre-Dame ; et un autre, pour l'église de Saint-Pierre « esleves de grandes ymaiges », le premier représentant Vinchent as Vaques, agenouillé devant la Vierge sous l'égide de son patron, l'autre, Notre-Dame, entre saint Pierre et saint Paul.

Particularité bien curieuse, les ateliers tournaisiens fournissent des lames funéraires jusqu'à Laon. En 1404, Adnet de Labeye, accompagné de Jehan d'Escamaing, transporte dans cette ville une lame qui avait été vendue par Jacques d'Escamaing, graveur de lames.

Il résulte des documents que nous analysons, que les graveurs de lames de Tournai, gravaient également les lames de cuivre.

Relevons encore des renseignements sur la construction de la chapelle des Frères Mineurs, élevée en 1345 ; les ornements sacerdotaux de cette chapelle comprenaient : « le sarrot, l'aube, l'amict, etc. » Ces ornements sont brodés par Colard Normant. Il est question d'un « candeler qui estaike ou mur deseure l'autel ». Ne serait-ce pas une croix à laquelle pendait la réserve eucharistique ?

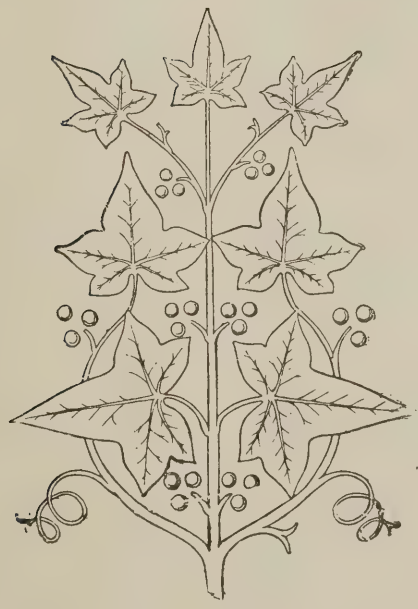
L'orfèvre Robert de Marvis (1350) fournit un émail et une affique; Jehan Crestyen (1370-1387), un drageoir et une courroie; Foucart Glicet, une escale ; Jehan Compère (1378), une courroie d'argent. D'autres orfèvres sont cités : Jacques de Gruyon, Colard le Flamenck, Jehan de Sautembren (1379) et Colard le Cureur (1408).

Il est question dans les mêmes notes d'un tableau d'enseigne à plusieurs personnages à la devanture d'une maison; des peintures faites par Adryen le Peintre, en 1370, pour achever la châsse de saint Hermès, commencée par le peintre Jehan de Saint-Amand. Vers 1403, Jehan le Moine, peintre déjà connu, fournit à André de Fourmenteaux de « l'or de ghipure et autres denrées ».

La Ferronnerie au moyen âge.

MONSIEUR J. STARKIE GARDNER a fait récemment au Musée de South-Kensington une conférence sur la ferronnerie au moyen âge. Le conférencier a reconnu à la Grèce le mérite d'avoir été le premier pays qui ait discerné dans le fer une matière capable de prendre une forme artistique. Malheureusement nous ne connaissons l'art des Grecs à façonner le fer que par les rapports des historiens et des géographes grecs et romains, qui ne voyagèrent dans le pays des Hellènes qu'après la première période de l'art grec. Les uns après les autres, ils parlent dans les termes les plus enthousiastes de la ferronnerie des Grecs comparant le travail à celui de l'argent, de l'or et de l'ivoire. La ferronnerie romaine n'a guère été que le développement du même art en Grèce, mais à tout prendre, elle se rapprochait, à plusieurs égards, de l'usage et des formes que nous donnons nous-mêmes actuellement au fer. Nous avons une connaissance très précise du travail des Romains à cet égard par les fouilles d'Herculanum et de Pompeï. Les changements qui survinrent dans l'empire romain au cours des cinq siècles suivants ne laissèrent pas que d'exercer une influence sur l'art, et le progrès régulier du christianisme se marqua par l'introduction de la croix dans les dessins exécutés par le fer forgé. C'est à l'époque de Charlemagne que se produisent les premières velléités d'infidélité au style purement classique. Dans les exemples qui existent encore à Aix-la-Chapelle se manifeste la tendance d'introduire dans ce genre de travail les idées autochthones ou gothiques. En Angleterre, l'inclination des Saxons à adopter les formes romaines fut combattue par l'influence des Danois et des hommes du Nord, les seuls peuples de l'Europe restés étrangers à l'art des Romains. L'un des grillages en fer les plus anciens qui existent, celui de la tombe de la reine Éléonore à Westminster-Abbey, est certainement l'ouvrage d'un forgeron anglais ; une clôture de même nature qui se trouve à Saint-Denis, est faite avec des matrices empruntées à l'Angleterre, ou c'est le travail d'un ouvrier venu de ce pays. Ceci tend à prouver que l'Angleterre a été des premières à travailler le

fer et que loin d'emprunter aux pays voisins, elle leur a au contraire fourni des modèles. La clôture en forme de grillage qui entoure le chœur de la cathédrale de Lincoln peut être considérée comme la perfection du genre ; d'origine anglaise, elle a été imitée dans le monde entier, même en Palestine, où très probablement elle a été introduite par les croisés. La période qui comprend le XIe siècle au XIIIe peut être considérée comme l'apogée de l'art de la ferronnerie, car, cette période passée, le forgeron perd le privilège de façonner le fer suivant sa fantaisie, mais doit se conformer au travail du maçon et de l'appareilleur. A la fin du XVe siècle un courant très marqué, venant de l'Est, se fit sentir ; son influence sur le travail de métaux fut considérable. La phase orientale aurait été plus sensible en Angleterre, si, à cette époque, ce pays n'avait vu des applications de l'art du ferronnier disparaître, en partie parce que la sculpture du bois devenait plus riche et plus compliquée. Le XVe siècle marque le point de départ de la *Renaissance* dans le travail des métaux. Un des derniers travaux de cette période en Angleterre, et très probablement l'un des exemples les plus remarquables des ouvrages de ferronnerie dans le monde entier, est fourni par le grillage qui entourait la tombe d'Édouard IV à Windsor, et qui se trouvait précisément en-dessous de la tribune royale.



Revue des Inventaires.

XV. — Châteaux de Chambéry, Turin, Pont-d'Ain (1497).

Inventari dei castelli di Ciamberi, di Torino e di Ponte d'Ain, 1497-98, par P. Vayra ; Turin, Bocca, in-8° de 244 pag.

LE titre pourrait induire en erreur, car il ferait supposer un ouvrage complètement italien, tandis que le document original est en français : la préface, les notes et les tables sont seules dans la langue de l'éditeur.

Les inventaires de Chambéry, de Turin et de Pont-d'Ain ont par eux-mêmes une grande importance, car ils se réfèrent aux ducs de Savoie et offrent un mobilier ecclésiastique des plus précieux. Leur publication est une des meilleures que je connaisse en ce genre ; en effet, elle vise particulièrement à la commodité et à l'instruction du lecteur. Ainsi une des tables reprend tous les mots cités, et une autre donne l'explication des termes spéciaux. Celle-ci a un intérêt particulier, et je félicite l'auteur de l'avoir consciencieusement dressée : c'est une ressource considérable pour le progrès de la science des inventaires et de la philologie. Cependant quelques interprétations doivent être discutées, afin de leur attribuer plus de précision. Que M. Vayra voie là une preuve non équivoque de sympathie et d'encouragement : ce n'est pas de la critique oiseuse, mais utile à tous.

L'*auffrey* ou *offrey* ne peut pas se traduire *gallone*. Le *galon* ou passement est tout autre chose que l'*orfroi* liturgique, qui est une bande riche, employée à rehausser les ornements : chasuble, chape, parement.

La *billete* de la chape n'est pas un *fermail*, « fibbia o fermaglio », qui suppose une pièce d'orfévrerie, mais un morceau d'étoffe rectangulaire, appelé de nos jours *patte* (1).

« Item, une aultre grant chappe de drap d'or sus cramoysi, vellours sur vellours, l'orfrey en broderie à appostres et prophètes ; au chapperon, les trois Roys et la billete aux armes de notre sainct père pape Félix. — Item, une aultre chappe de satin cramoysi à offrey de pluseurs sainctz ymages simples et, au chapperon, la coronacion Notre-Dame et la billete aux armes de notre sainct père le pape Félix » (nos 904, 905).

M. Vayra s'est trop fié à de Laborde pour le sens du mot *porcelaine*, suffisamment explicite après ce que j'en ai écrit au tome Ier de mes *Œuvres*, p. 49-51 et l'opuscule du baron Davillier. Ce n'est certainement pas de la *nacre*. « Item ung goubellet de porcelleine, couvert. — Item une escuelle de porcelleine rompue. — Item une escuelle de porceleyne » (nos 1144, 1153, 1157). La preuve se fait par l'inventaire lui-même, qui a les deux expressions *madreperla* et *gniacre*. « Une acre de perle grande. — Ung cullier de mère de perles, esmanchée d'argent doré. — Une aultre de mère de perle, tout autour garnie d'argent doré et esmanché de mesmes. — Une pièce de mère de perle, garnie d'argent doré » (nos 828, 833, 834, 847).

« Item ung petit tableau rond, où est une teste de gniacre et sept petites perles. — Item, ung petit tableau, où est Notre-Dame de gniacre, Notre-Seigneur en ses bras et à l'entour XVI petites perles. — Item, ung aultre tableau rond, où est la Véronique de gniacre. — Item, ung tabernacle rond d'yvoire, où est sainct Jehan Baptiste..... et au derrier est sainct George de gniacre. — Item, une petite table d'argent, où est Notre-Dame de gniacre et de l'autre costé sainct Jehan et est à la fasson d'un *Agnus Dei*, avecques son pendant. — Item, ung hault deagier (dragier) d'argent et de gniacre de perles, garny de pierreries et perles » (nos 1231, 1236, 1244, 1247, 1256, 1259). *Gniacre* est la traduction littérale de l'italien *gnacchera*. Quant au travail en nacre, j'en ai cité un exemple du même temps dans le trésor de l'église Saint-Gengoulf, à Trèves (*Rev. de l'Art chrét.*, 1886, p. 81). La *Véronique* s'entend de la Sainte-Face du Vatican, mise en vogue par les pèlerinages à Rome, surtout à cette époque (1).

1. « Item, une aultre chappe de drap d'or frisé..... et les portes de mesmes (d'argent) à la bille. — Item, une chappe de drap d'or noir..... armoyée en la bille. — Item, deux chappes de velours vert figuré,... armoyées en la bille d'une aigle tenant une palme en son bec. — Item, une aultre chape de viel velour jaulne,..... et en la bille ung P et ung G » (*Inv. de la sainte Chapelle de Dijon*, 1563, nos 119, 136, 148, 187).

1. « Deux Véroniques en parchemin. — Ung patenostres de cassydoine à façon de glans et une véronique au bout » (*Inv. de la comtesse de Montpensier*, 1474).

« Item, ymago Veronicæ sive sanctæ Faciei Dominicæ, quæ ante altare ponitur tempore quadragesimali. » (*Inv. de la cath. d'Angers*, 1539). — « La Véronique, qui se met à l'une des pièces, la plus haute, sous le *Corpus Domini*. » (*Ibid.*, 1599).

« Item, une Verronicque d'agathe, enchassé en or, de deux doys en carré ou envyron. —Item, une médalle de cuyvre dorrée, dont d'ung cousté est la face de Jhésus-Crist. — Item, l'effigie d'une verronicque et ung drapellet d'or esmaillé de blanc, ung V, une R et une roze au derrière. — Item, pour la façon d'une bague à mectre des reliques pour porter au col, d'un costé de laquelle a une Véronique » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542).

« Je fus (en 1711) aux Hospitalières de Vierzon, voir un portrait de la Véronique de Rome, tiré sur l'original. On dit qu'un légat du pape en ayant porté trois en France, il en donna un à Madame de Seneterre, dame d'honneur de la Reine, qui en fit présent à

« Item, cinq potz à pissier de cuyvre » (n° 1510). M. Vayra exprime un doute sur l'identification et voudrait y voir « vasi più nobili per acqua e per vino a forma di *pichier* ». Pour le convaincre, je le renvoie à mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 68-71, où il trouvera nombre de textes similaires.

Dans la même catégorie se classe cet article : « Item, deux bassins de seille, desquelx l'un ne vault guères »(n° 1540). *Seille* est pour *selle*, que M. Vayra traduit avec raison *seggetta*, qui revient fréquemment sous cette forme « une selle persée » ou « percée » (n°s 1373, 1405, 1409, 1417, 1497).

« Item, ung gros anneau, où il y a ung sistrin blanc » (n° 1103). M. Vayra, se fiant à de Laborde, hésite entre « pietra preciosa » ou « legno odorifero ». Le *sistrin* est une pierre jaune, qui doit son nom à sa couleur citron : j'ai élucidé ce point dans mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 33, n° 4. La vraie orthographe est *citrin*, dont se rapproche davantage l'*Inventaire de François de la Trémoille* (1542) : « Item, une paire de pathenoustres de scitrin et ung petit coffre de nulle valleur ». M. le duc de la Trémoille (p. 262), expliquant cet article, dit bien : « Peut-être bois de citronier »; mais il ajoute aussitôt avec Cotgrave : « *Strin*, bastard dyamand ». Le citrin est donc un diamant de couleur jaune ; de même, le saphir est blanc par exception (1), quoique sa couleur naturelle soit le bleu (2).

Je citerai quelques exemples du *tanné* (3), choisis entre les n°s 69, 79, 92, 119, 121, 131, 138, 140, 141, 153, 174, 188, 200, 201, 209, 214, 231, 232, 234, 242, 244, 249, 250, 253, 255, 257, 259, 262, 264, 265, 268, 281, 291, 295, 371, 398, 459, 525, 564, 635, 799, 1064, 1385, 1430, 1431.

« Ung aultre livre... couvert de postz et peau tannée. — Item, un beau estandard de taffetas blanc, jaune, rouge, tané et bleu, escartellé aux armes de Chippres. — Deux petis oreilliés de camellot, l'ung tanné et l'autre verd. — Ladite croix en ung estuy de cuyr tané. — Ung ciel (de lit) de sarge tannée et violée, le douciel et la roelle de mesmes. » Le *tanné*, écrit *tagné* et *tagney*, suivant la prononciation, est bien « color fusco », fauve, mais non « rossiccio », rougeâtre; c'est la couleur naturelle du cuir, produite par le *tan* dans lequel il a été préparé, *roussâtre*.

« Ung creymel d'évesque, de soye blanche, brodée de fil d'or bien espès, au dessus une tresse d'or escripte, frengé de soye blanche et rouge » (n° 762). Pour M. Vayra, le *creymel* est un « tocco o berretto da vescovo »; une *calotte* est impossible, une *barrette* aussi; pas davantage la *mitre* qui a son nom propre : « Item, une mictre, couverte de semences de perles, fourée de satin cramoysi et tout à l'entour garny d'argent et de pierreries de Millan, à roses d'argent et aussy au dessus deux saphis. — Item, une mictre de damas blanc et pendans de mesmes et frenges de soye rouge. — Item, une mitre belle et grande, toute couverte de mesmes perles tant d'ung costé que d'autres » (n°s 993, 1022, 1073). Ce n'est donc pas un *bonnet d'évêque*. *Creymel* a de l'analogie avec *chrémeau* et fait songer au saint chrême, par conséquent aux cérémonies où s'emploient les saintes huiles, comme la confirmation, l'ordination, le sacre. Ce doit donc être un tablier pour garantir les ornements des taches. Or ce tablier a un nom spécial, *gremiale*, parce qu'il se place sur le *gremium : creymel* n'est pas une forme éloignée de notre *grémial*. On fait encore le grémial en soie et on le brode : ici s'y ajoutent, en haut, une bande écrite et, en bas, une frange. C'est un des plus anciens exemples de cet ornement pontifical.

Le mot *verdure* ne représente pas absolument la même ornementation à deux époques différentes. Aux XVIIe et XVIIIe siècles, le vert domine dans les tapisseries de ce nom, où l'on voit de grands arbres feuillus et des herbes fleuries, animés par des oiseaux et des animaux; quelquefois le paysage est complété par une habitation en perspective ; l'homme n'y figure pas, sinon comme accessoire et dans de minuscules proportions. L'idée générale est celle de la nature, d'une campagne à la vigoureuse végétation. Au XVe siècle, la *verdure* a un tout autre aspect, moins décoratif peut-être quant à l'effet, mais plus artistement combiné. Les inventaires édités par M. Vayra permettent de bien se rendre compte du genre adopté, et les articles sont assez nombreux pour autoriser un classement.

La verdure ne prend pas sa dénomination du champ même, qui est uniforme et de trois nuances : *blanc*, *doré* et *noir;* de là les verdures ainsi qualifiées *blanches*, *dorées* et *noires*. Sur ce fond sont jetées des branches de feuillages (1) et des

---

Madame de Lignerac de la Châtre, enterrée au chœur de l'abbaye de Vierzon et celle-ci en fit don aux Dames Hospitalières, à condition qu'on ne l'exposeroit que le vendredi saint pendant le service » (*Journ. de voy. de D. Jacq. Boyer*, p. 96).

1. « Hugues de Corrabœuf, évêque de Châlons en 1333, donne une chape toute semée d'étoiles d'argent et au milieu d'icelles, un chaton, auquel était enchassé un saphir blanc » (*Rev. de l'Art chrét.*, 1888, p. 178).

« Deux aneaux d'or, en l'un desquelz a mis ung saphy blanc et en l'aultre ung rubys. — Ung safire blanc en table » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542).

2. Dans l'Inventaire de Pierre de Médicis (1456), le citrin, couleur de cèdre, serait un saphir : « Una pietra di zafino ciedrino grande » (Muntz, *Les collect. des Médicis*, p. 19).

3. « Item, trois légendaires, le premier couvert de blanc, le second couvert de vert, le troiziesme couvert de tanney. — Item, ung livre couvert de tanney, où sont les *Magnificat*. — Item, ung livre couvert de tanney, commenceant par la messe *de Prioris* » (*Inv. de la sainte Chapelle de Dijon*, 1563, n°s 266, 305, 306).

1. « Item, trois pièces de tappisseries à fuellaige de verdure, telle quelle et persée, dont partie de ladicte chambre est tendue. — Ung aultre grand ciel de haute tapisserye des gestes de Machabeus, à

fleurs tigées : si le dessin est petit, ce sont de *menues verdures*. Mais on y a figuré aussi des *forêts* et des *bois*, qui sont peuplés de *bêtes* et il en est même à *personnages*, sans pour cela qu'il soit question de *chasses* proprement dites, qui constituent une classe à part.

« Ung petit bras de banchié de verdure et blancheure » (n° 310). — « Plus une couverte de verdure sur laine blanche » (n° 583). — « Une coultre blanche de verdure » (n° 595). — « Ung ciel et douciel de verdure blanche à goetières, frengés de valley gris, rouge et bleu » (n° 602). — Une aultre couverte et ung banchié de verdure blanche » (n° 645).

« Une vielle couverte de verdure bien dourée » (n° 605).

« Ung petit tappis de menue verdure, à une croix blanche » (n° 359). — « Item, ung ciel de tappisserie de menue verdure » (n° 1378).

« Ung ciel de verdure tout folliagé de toutes couleurs, goctières de mesmes sementes, les dictes goctières d'oiseaulx, frengés de fil de laine tannée et violecte » (n° 635). — « Dix pièces de mesmes que ledit ciel » (n° 636).

« Item, ung banchié de verdure à petits griffons, cousus de long par le mylieu » (n° 358). — « Troys pangs de tappisserie de verdure à bicqueteaulx, à grans personnaiges, hommes et femmes, jouant et devisant ensemble » (n° 530).

« Ung pang de tappisserie à personnages et bois de verdure et une fontaine » (n° 610). — « Item, ung grant tappis de verdure à grant foretz et toutes manières de bestes sauvaiges » (n° 361). — « Ung aultre grant tappis de verdure à forestz à grant personaiges, hommes et femmes à chevaulx chassans de hors » (n° 362). — « Ung pang de tappisserie de verdure de forest, à grans personnaiges à pié et à cheval » (n° 531). — « Ung aultre pang de tapisserie de verdure, où il y a une grant fontaine » (n° 532). — « Troys grans pang de verdure, faictz à personaiges, hommes et femmes, tant à pied que à cheval, chassans tous à grosses bestes, que voulactailles et grant boys parmy. Et en l'ung une table fornie de viandes, des aultres moyens de mesme, en l'ung ung homme et une femme qui jouent aux dames et autres jeux et l'autre une fontaine » (n° 642). — « Ung banchié de verdeure à personnaiges » (n° 654). — « Ung petit pang de mesme verdure, où est la pourtaicture de Bertrand de Charquin [1] » (n° 580).

Le *Glossaire archéologique* se complétera par un certain nombre de termes spéciaux :

« Item, dyacre et subdiacre de damas cramoysi à grans figures et le chapperon la résurrection d'*or de bassin* » (n° 916). — Pour *or de bassin*, M. Vayra propose « oro di coppella ». M. d'Arbaumont dit avec plus de raison « cuivre doré » : « Item, trois chappes de velours rouge, les offroiz de broderye à images d'or de bassin » (*Inv. de la Sainte-Chapelle de Dijon*, 1563, n° 146).

« Ung tableau garny de pierre de biffe. — Une mictre d'argent, à perles et biffes » (n°s 949, 957). *Biffe*, « pietra falsa, *di apparenza* ».

« Une grant coultre et cussin de duet » (n° 538). *Duet*, « stoffa, molto probabilmente il drappo verde di Douai ».

« Item, ung paille pour mettre sur la table, de drap d'or [1], plain d'ouvrage.... deux rouses à chascun estier deçà et delà » (n° 339). *Estier*, « forse *capo* o *lato* », extrémité.

« Item, deux tablettes de balais, assez grandes, mises en deux estopellons d'or ». *Estopellon*, « bouchon, turacciolo ». Ce mot peut venir de *stopa*, étoupe; les plus anciens bouchons se firent en étoupe, comme en témoignent les ampoules du trésor de Monza.

M. Vayra cite bien l'inventaire de Chambéry, édité par Fabre, mais il me paraît ignorer le commentaire qui en a été fait par M. Darcel [2], au point de vue spécial de la *limogiatura*, sur laquelle il me paraît opportun de revenir. Il la définit « una particolare ornamentazione di pannili » et ajoute avec Fabre : « Les limogeries étaient des rayures, des bandes, des sortes de galons d'or et de soie qui s'alternaient dans la composition de l'étoffe ». Les monuments qui nous restent et les peintures montrent, en effet, aux nappes d'autel, des rayures, surtout bleues. L'Inventaire de la Sainte-Chapelle de Chambéry permet de préciser, grâce à cet article : « Palla facta rigiis auri et cirici sive limogeriis ». Les objets limogés sont : « coultre », « cussin », « touailles », « serviette », « demi-serviette », « nappes », « toile », « drap d'autel ».

L'expression revient vingt-trois fois, deux seulement sans autre désignation : « Deux grans coultres, lymogiés des deux coustés et cussins de mesmes. — Item, ung cussin lymogié » (n°s 423, 425).

La limogerie ne se fait pas seulement sur le le linge, mais aussi sur la soie et le crêpe.

C'est une broderie : « Une aultre (touaille), de

menue verdure. — Item et par dessus le ciel dudict grand lit, y a ung aultre ciel, de mesme verdure, à haulte lisse. — Item huyt grandes pièces de tappisseries, assez usées, de mesme coulleur que ledict ciel, de mesme verdure. » (*Inv. de Fr. de la Trémoille*, 1542.)

1. Le célèbre du Guesclin.

1. « Une aultre piecze de drap d'or, à franges aux deux boutz et une croix de drap d'or au milieu, doublé de taffetas rouge et bandé en quelques endroicts » (*Inv. de la cath. de Vannes*. 1555).

2. *Rev. des Soc. sav.*, 4e sér., t. VIII, p. 302-306. J'en ai parlé moi-même dans mes *Notes archéologiques sur Moutiers et la Tarentaise*, p. 142-143. L'opinion émise par de Linas, qui y voyait des « émaux cousus sur les étoffes » (*Rev. des Soc. sav.*, 4e série, t. VIII, p. 302), est complètement abandonnée.

soye blanche, limogé tout autour de brodeure » (n° 774), qui se détache sur un fond, le plus ordinairement blanc, et parfois noir : « Item, ung drap d'autel, de toyle noyre, lymogée aux deux botz de soye noire » (n° 1012).

Elle se fait toujours en soie, jamais en fil ni coton.

Cette soie est bleue, rouge, verte, noire, blanche, violette ou, d'une manière générale, de plusieurs couleurs : « Item, une aultre longue et grant serviete de Turquie, lymogée à grant limoges de pluseurs colleurs et de fil d'or » (n° 998). — « Item, une nappe d'autel large, de soye de plusieurs colleurs, lymogée de fil d'or et de soye de pluseurs couleurs » (n° 1003).

Quelquefois, il n'y a qu'une seule couleur : « Une grant coultre et cussin, limogé de bleu » (n° 533). — « Item, une toaille de soye blanche à petites lymoges, les unes à fil d'or, les autres de soye rouge » (n° 1005).

Ailleurs, deux couleurs sont associées : « Item, une grant nappe d'autel de soye blanche de Turquie, à deux grans limoges du long, bleue de l'un des costés et de l'autre rouge et, ès deux botz, deux limoges de fil d'or » (n° 1006).

Ou bien, ce sont trois couleurs : « Item, ung drap d'autel, de soye blanche, à ouvraiges de damas, à grans lymoges de soye violete, avecques petites lymoges de fil d'or, de soye bleue, blanche et noire » (n° 1013).

On emploie aussi le fil d'or, tantôt seul, tantôt combiné avec la soie nuancée : « Deux touailles à bendes blanches et viollectes, limogés de fil d'or, ouvrage de Turquie (1) » (n° 763). — « Deux touailles de fil à long poil, lymogés d'or et de soye » (n° 767). — « Un aultre (touaille) de crespe, limogé de fil d'or et soye rouge et verde » (n° 772). — « Item, une nappe d'autel, large, de soye de plusieurs colleurs, lymogée de fil d'or et de soye de pluseurs couleurs » (n° 1003).

Il faut distinguer la *grande* et *petite* limoge : « Item, une demy serviete de toelle blanche, à grant limoges, limogée de fil d'or et de soye, à lyons, oiseaulx et feulliages. — Item, une aultre longue et grant serviete de Turquie, limogée à grant lymoges de pluseurs colleurs et de fil d'or, ouvrée d'ouvraige de nappes. — Item, une grant toelle de toyle blanche, à grans lymoges de fil d'or, à lyons et d'aultres lymoges de soie rouge et verde » (nos 997, 998, 999 : voir aussi les nos 1006, 1011, 1013, 1033).

« Item, deux nappes d'autel de toyle blanche, lymogées à petites lymoges menues de fil d'or et de soye de pluseurs colleurs. — Item, deux grans toailles de soye blanche de Turquie, limogées de soye bleue, avec petites lymoges de soye rouge, blanche et fil d'or et ouvrées à fleurs de liz. — Item, une toelle longue de soye blanche, à petites lymoges de fil d'or tout au long » (nos 1000, 1001, 1004 : voir aussi les nos 1005 et 1013).

L'ornementation est très variée, car on y rencontre des lions, des animaux, des oiseaux, et des feuillages, disposés en bandes (nos 997, 999, 1038). « Item, une toaille de gros crepe, lymogée à grans lymoges de fil d'or et de soye blanche, rouge et verde, à feulliages et bestes » (n° 1034).

L'expression s'était maintenue jusqu'au XVIIe siècle : « Une nappe, façon de grain d'orge,... limogée en 6 lieux, avec une grande pièce au milieu » (*Inv. de Saint-Anatole de Salins*, 1630.)

La limogerie n'est pas une broderie ordinaire, qui puisse se confondre avec toute autre broderie, puisqu'il y a des articles ainsi formulés : « Item, une ymaige faicte sus toylle, de brodure » (n° 1019). — « Item, ung aultre offrey d'autel, de camelot blanc, ouvré à feullages de fil d'or à brodure et de soye » (n° 1040). La matière employée est donc ici indifférente, car elle se rencontre la même ailleurs. Toute la différence consiste dans le *point :* il y a eu, en broderie, l'œuvre de Limoges, appelée *limogiature*, tout comme en émaillerie; seulement, le nom a varié, évidemment pour ne pas confondre les deux œuvres. Reste à déterminer quel est ce point, fort reconnaissable à première vue, puisque le rédacteur des *Inventari* ne s'y trompe pas. J'espère que M. de Farcy, dans son grand ouvrage sur la broderie, nous dira au juste ce qu'il en est.

X. B. DE M.

1. *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 577, aux mots *à la turque* et *turquesque*.

XVI. — Rome (1586).

Le chevalier Bertolotti, dans une brochure intitulée : *Lettres inédites de Marc-Antoine Muret et documents le concernant, transcrits aux archives de Mantoue et de Rome* (Limoges, Ducourtieux, 1888, in-8°), reproduit (p. 14-15), d'après les « archives du monastère de Sainte-Suzanne », à Rome, le « testament du neveu et héritier » du célèbre écrivain, daté de Rome, le 14 mars 1586 et rédigé par le notaire limousin, un compatriote, Jean Junien (1). Un des articles est ainsi formulé : « Comanda e vuole che i suoi eredi ed esecutori del presente suo testamento prelevino dai beni suoi proprii scudi 500 per farne una croce col suo crocefisso e 4 candelieri d'argento, da consegnarsi alla Venerabile Congregazione sotto l'invocazione della Nativita di M. V. eretta nel seminario di Roma ».

1. Voir sur Muret et Junien mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 228, 248, 249.

Le *Cérémonial des évêques*, publié en 1600, établit que le maître-autel des églises devait avoir six chandeliers; le nombre de ceux des chapelles était inférieur et variait de quatre à deux. Ici, la même différence est observée, car la vénérable Congrégation de la Nativité de la Vierge, érigée au séminaire romain, qui était alors *via del Seminario*, dans le palais construit par saint Charles Borromée, devait tenir ses réunions dans une simple chapelle. La matière, qui est l'argent, indique un certain luxe dans le mobilier liturgique. X. B. DE M.

XVII. — Martigny-les-Bains (1793).

Les *Annales de la Société d'émulation du département des Vosges*, Épinal, Collot, 1888, contiennent incidemment, page 22, à propos de la monographie de la commune de Martigny-les-Bains, l'inventaire des deux églises, fait en 1793. Celui de Saint-Pierre n'a que quatre articles pour l'orfèvrerie. J'y relève : « Un soleil d'argent avec son pied » : cette mention prouve que tous n'en avaient pas, l'on se servait alors du calice comme support. — « Un ciboire d'argent, avec une croix au-dessus dorée ou en or ». Cette croix, comme je l'ai signalé ailleurs, était l'indice extérieur de la présence réelle. — « Une boîte des huiles » : la forme en boîte avait prévalu depuis le XVIIe siècle.

L'église Saint-Remy offre sept articles de vases sacrés. Parmi eux, je distingue : « Un soleil d'argent. Le pied du soleil en cuivre soufflé d'argent » et « les boîtes à huile ». L'éditeur ajoute : « Puis le détail des ornements qui ne nous apprendrait rien ». Je suis d'un avis tout contraire et tiens pour certain que la partie, si lestement passée sous silence, n'est pas dépourvue d'intérêt pour les amateurs d'inventaires.

X. B. DE M.

XVIII. — des Géraux (1602).

Le contrat de mariage de Jean des Géraux, notaire de la Porcherie, avec Françoise de Bosviger, dont M. Champeval me communique un extrait, porte que la dot est de 300 écus et que « ses habits et accoutrement » consistent en :

1. 2 robes et 2 cotillons, l'une de ratine [1] et l'autre de sarge d'Ypre [2] et les 2 cotillons, l'ung de carizet [3] et l'autre de gros d'escot [1], le tout bien et honestement garny.

2. Ung manteau et devant de manteau de carizet seulement ausy garny. X. B. DE M.

1. « *Ratine*, espèce d'étoffe de laine, qui jette un poil frisé, qui sert à faire ou à doubler des habits et à tenir chaudement » *(Diction. de Trévoux)*.

2. Une bourgeoise d'Assier (Lot) avait, en 1700, « deux robes », l'une de « sarge de Limestré » et l'autre de « sarge du pays ».

3. « Grosse serge de laine croisée et bourrue, tirée à poil sur ses deux faces » (V. Gay).

XIX. — de Murat (1643).

M. Champeval a trouvé, dans les papiers de M. de Murat, à Assier (Lot) les indications suivantes relatives à noble Jacques de Murat :

1. Cinq chaînes d'or, faites en carmallion.
2. Deux rozes de diamant d'or en bagues.
3. Une bague et roze de rubis.
4. 2 petits pendans et une croix d'or avec un diaman à chacun d'iceux et une perle à l'autre.
5. Un carcan d'or esmallié avec de perles et un saincturon d'argen.
6. Deux petites laves d'or avec 3 perles.
7. Une petite croix en roc d'or. X. B. DE M.

XX. — La Chapelle Huzac (1763).

Nous, curé de Cuzance [2], soussigné, commissaire députté par Monseigneur l'évêque de Caors, selon son ordonnance cy dessus, pour visiter le santuaire et sacristie de l'église de la Chapelle Aushac [3], nous sommes transporté aujourd'hui quatorze juillet mille sept cent soixante trois aud. lieu pour y procéder au verbail et état des réparations nécessaires ausd. santuaire et sacristie ; ce que nous avons fait en présence du R. père Duperret, religieux bénédictin de l'abbaye de Souillac, qui nous a dit être députté de sa communauté pour assister aud. verbail et de M. Maître La Faurie, ensien curé de la Chapelle et actuel curé de St-Bonet [4], en compagnie desquels, après lecture faite de notre commission, sommes entrés dans led. sanctuaire, où nous avons remarqué :

1. Que le balustre [5] étant tout pourri a besoin d'être renouvelez.

2. Que le pavé et planché ont besoin d'être relevés à neuf.

3. Qu'il n'y a point de chèse pastoralle ny de bans par costé pour faire assoir ceux qui aident à chanter les offices.

4. Que l'unique devant d'auteil est fort vieux et troué en divers endroits.

5. Que les burettes d'étain sont sans couvert et en mauvais état.

6. Qu'il faut deux nappes décentes pour le dessus, celles qui y sont en petit nombre n'étant bonnes que pour dessous.

7. Que le tableau [6], quoique touché depuis peu, a besoin d'être renouvellé, étant fort vieux, troué en divers endroits et les portraits [7] ridicules.

8. L'ostensoir n'a pas de pied et se monte sur cellui de la custode [8]. Les rayons en sont fort courts et forts minses,

1. *Escot* ni *gros* ne figurent dans le *Glossaire archéologique*.
2. Département du Lot.
3. Lot.
4. Gignac (Lot).
5. Balustrade, imposée partout depuis le XVIIe siècle.
6. Tableau du retable.
7. Figures, car je ne crois pas qu'il soit question ici des *portraits* des donateurs, quoique ce ne soit pas absolument impossible.
8. On a des exemples ailleurs de ce système économique.

il y en a un de rompu, aussi bien que la croix de sur la custode [1].

9. Il n'y a pas de chappe pour les vêppres [2] des jours solennels et pour les processions.

10. Le tapis pour couvrir l'autel [3] est fort vieux et indécent.

11. Il n'y a pas de missel du diocèse, ny processionnal, ny vespéral, ny cayer pour les messes des morts [4].

12. Les chênes de l'encensoir sont très courtes [5] et en mauvais état.

13. Il y a deux aubes assais bonnes, mais la troisième est très usée et indécente.

14. Il n'y a que six purificatoires dont on puisse se servir.

15. La commode de la sacristie, où l'on tient les ornements, paraît pourrie au derrière et doit être réparée et éloignée de la muraille pour éviter l'humidité qui en provient et gâtte les ornements.

16. La fenêtre qui éclaire la sacristie n'a ny pales ny gonds et n'est attachée dans l'embrasure du mur que par des bouts de bois, ce qui empêche qu'on ne peut pas l'ouvrir, ce qui paroit pourtant nécessaire pour la dessescher et empêcher le(s) mauvais effets de l'humidité sur les linges et ornements [6]. X. B. DE M.

XXI. — Marchand de Paris (XVIIIe SIÈCLE).

M. Champeval a découvert un prospectus de marchand, imprimé au XVIIIe siècle, qui a tout l'intérêt d'un inventaire par le détail des objets mis en vente.

Messieurs et dames, le sieur Poitevin, marchand quinquailler, est arrivé en cette ville [7], assorty de toutes sortes de belles marchandises de Paris, scavoir :

1. Des tabatières d'argent assorties, tabatières d'écailles pour chasse, tabatières à pot au lait, tabatière en trèfle, tabatière à contour, tabatière au boisseau, le tout incrusté en or et en argent.

2. Boëtes à mouche d'argent, boëte de cadrille [8], boëte à poudre, boëte à savonetes.

3. Toilettes de poches garnies d'argent.

4. Boucles de ceintures et souliers en argent, boucles à pierres montées sur argent doré à la mode, boucles de ceinturons, boucles de tombac pour homme et pour femme.

5. Cassolettes d'argent.

6. Tire-bouchons d'argent, tire-bouchons de nacre montez en argent, avec sa lunette d'approche dans son étuit et de plusieurs façons.

7. Porte-crayon d'argent.

8. Cachet d'argent.

9. Boutons d'argent, boutons à pierres monté sur argent doré.

10. Boucles d'oreilles et croix de vermeil assorties.

11. Dez d'argent, dez de cuivre doré.

12. Rubans d'or et d'argent, rubans en soye.

13. Palatines assorties.

14. Coëffures en blondes et de plusieurs manières.

15. Bas de soye de Paris, bas de capiton [1], bas de cotton, bas de fil, bas de laine de Sygovie [2] tant pour homme que pour femme.

16. Bonnets de velours, bonnets de castor brodé en or et en argent, bonnets de drap d'argent avec plumets pour enfans et autres pour filles, bonnets de cotton assortis, bonnets picquez à la mode pour femme, bonnets de laine Sygovie écarlatte et autres couleurs, égrettes, pompons.

17. Gant de soye, gants de cotton, gants de fil, gants de Blois tant pour homme que pour femme.

18. Ceinturons de soye, de bufle brodez en argent.

19. Miroir de poche à une et à deux glaces, miroir à cure-dents, riches et communs.

20. Lunettes fines, lunettes d'approche et d'opéra.

21. Flacons garnis d'argent et autres assortis.

22. Eau sans pareille, eau des Carmes, eau de lavandre.

23. Étuits pour lancettes, étuits à cure-dents, étuits à mettre de couverts d'argent, étuits et guesnettes à ciseaux, étuit à cachet.

24. Pelotte, avec boëte à mouche dedans.

25. Demy-aulnes se pliant en quatre, pied de roy.

26. Évantail en soye et brisé et en papier.

27. Couteau de chasse garnis d'argent et autres communs, couteau à guesne et à ressort garnis d'argent en nacre, couteau de table porcelenne, yvoyre et gayat [3], autres couteaux en bois de cerf, couteau pour la poudre.

28. Rasoirs incrustez en écaille et communs.

29. Ciseaux assortis très fins.

30. Bretelle avec boutons.

31. Flambeaux d'argent haché [4], girandolle et bras de cheminée.

32. Mouchettes et porte-mouchettes.

33. Cordon de montre en argent, soye et argent et autres unis; cordon de cannes en or et en argent et autres unis.

34. Cannes à pomme de cuivre doré et autres cannes.

35. Jarretières de soye pour femmes or et argent et autres assorties.

36. Ceintures de soye.

37. Colliers pour femme.

38. Nœuds d'épée riches.

39. Cire d'Espagne.

40. Compas de cuivre.

41. Peigne d'écaille, de corne, yvoire et boüis, avec leur étuit.

42. Bracelets au petit métier.

43. Bource à cheveux, bource de soye à mettre de l'argent, jettons, fiches, mille et cinq-cens.

44. Brosse pour les dents.

45. Cure-oreilles.

46. Fer à coëffer.

47. Canif à ressort.

48. Dessus de soulier et pantoufle brodez en argent.

49. Lacets de soye.

1. Nom du ciboire affecté à la réserve.

2. Les vêpres sont une coutume essentiellement française, qui a ses racines dans le passé.

3. Housse.

4. Extrait du Missel ne contenant que les messes de *Requiem*.

5. Au romain, ce ne serait pas un inconvénient, mais le rit gallican comportait l'encensement à *longue chaîne*, que quelques diocèses ont bien fait de conserver.

6. Communication de M. Champeval.

7. Martel (Lot).

8. « *Quadrille*, jeu de cartes entre quatre personnes, imité du jeu de l'hombre » *(Dict. de Trévoux)*.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 153.

2. « Bonnets de Sygovie à la mode » (*Inv. de Martel*, 1730).

3. « Gayac, bois qui vient des Indes, qui a une dureté et une pesanteur extraordinaires » *(Dict. de Trévoux)*.

4. « Les graveurs appellent *hacher* quand avec le burin ils font des traits qui se croisent les uns les autres, lesquels traits ainsi croisés sont les ombres d'un dessin » *(Dict. de Trévoux)*.

50. Bagnolette de gaze (1).
51. Sacs à flacons de velours.
52. Mycroscope.
53. Écritoires à cloux et charnière d'argent.
54. Bague d'écaille, doublée d'argent, à pierre.
55. Fleurs artificielles assorties.

Le tout à juste prix. Il est logé au Lion d'or.

X. B. DE M.

XXII. — Saint Yrieix (VIe SIÈCLE).

Inventaire du Testament de saint Yrieix, par Mgr X. Barbier de Montault ; Limoges, in-8o, de 10 pag.

Ce testament date de la fin du VIe siècle et comprend 34 articles. Il a été publié trois fois par les bénédictins Dachery, Mabillon et Ruinart. Il est commenté ici pour la première.

XXIII. — Eglise Saint-Grégoire, à Rome (XIe SIÈCLE).

Le R. P. Gibelli, dans ses *Memorie storiche ed artistiche dell'antichissima chiesa abbatiale dei Santi Andrea e Gregorio, al clivo di Scauro, sul Monte Celio*, Rome, 1888, in-8o, a reproduit une inscription de donation, qui n'existe plus et qui n'est connue que par la publication qu'en a faite Galletti dans ses *Inscriptiones Romanæ*, t. III. C'est là que l'a prise Forcella (t. II, p. 98, no 258): son texte n'est cependant pas préférable à celui du dernier éditeur, qui n'a eu que le tort de disposer les lignes d'une façon un peu fantaisiste (pag. 146-147). Il s'agit d'un document mutilé au commencement et à la fin, avec quelques autres lacunes, que nous essaierons de suppléer : il est inutile de laisser subsister les abréviations.

O (2) SVAVITATEM PERPETVI REGNI TERROREMQVE ETER
NI SVPPLICII PENSANS. VNDE EGO SERVORVM
DEI. SERVVLVS OFFERO VOBIS BEATE ANDREA APOS
TOLE BEATEQVE GREGORI PARVVLVM MVNVSCVLVM QVOD
FLAGITAMVS DEI. CLEMENTIA VESTRAQ. OPITVLATIO*ne*
VT IN VESTRO COENOBIO DIGNEMINI DEFENSA
RE (3) VIDELICET CALICEM ET PATENAM CVM GEMMIS (4)
DEAVRATIS CALICEM VERO VNIVS LIBRAE ET PATENAM
DIMIDIAE LIB. ANTIPHONARIIS (5) DIVRNIS ET NOC
TVRNIS HORIS SEPARATIS VOLVMINIBVS MISSAEQVE
PARATVM (6) CVM PLANETA DE PALEO ET LIBER *missalis*
..... COMITE ..... SI ABBAS (7) CE (8) .....
MANAE (9) IN HVIVS ....

1. « *Bagnolette*, sorte de coiffe à l'usage des dames » (*Dict. de Trévoux*).
2. *Considero, recogito?*
3. Forcella écrit *recipere*, qui paraît plus probable.
4. Forcella dit *vasis*. Quels seraient ces vases accessoires, sinon les burettes? *Gemmis deauratis* n'offre pas de sens. *Doré* permet de sous-entendre *argent*.
5. La correction exige *cum antiphonariis pro diurnis et nocturnis horis*.
6. Ce mot, abrégé de *apparatus*, devra être ajouté à du Cange.
7. L'église était abbatiale.
8. *Celebret?*
9. *Mane? Humanæ?*

Le don consiste en un calice d'une livre et une patène d'une demi-livre ; peut-être les burettes ; deux antiphonaires, un pour les offices du jour et l'autre pour ceux de la nuit, en *volumes séparés;* un parement pour la messe et un livre, qui ne peut être que le missel.

Le *missæ paratum* comprend la parure de l'autel, nappes, parement, peut-être aussi croix et chandeliers, et aussi celle du prêtre, linges et ornements.

La chasuble est en paille : *paleo* doit se restituer *pallio* (1).

Le donateur fournissait en même temps tout ce qui était nécessaire pour la célébration de son anniversaire : la messe était accompagnée de l'office des morts (2).

X. B. DE M.

XXIV. — Cathédrale de Nevers (Xe-XVIIIe SIÈCLES).

Le trésor de la cathédrale de Nevers, anciens inventaires de ses livres, de ses joyaux et de ses ornements, par Boutillier; Nevers, Mazeron, 1888, in-8o de 73 pag.

Cette brochure est aussi intéressante que complète: on y apprend beaucoup de choses utiles, grâce à l'érudition intelligente de l'auteur, le chanoine Boutillier, qui a accompagné son texte de quantité de notes liturgiques et archéologiques.

Les inventaires reproduits ou reconstitués sont au nombre de sept, ils vont du Xe au XVIIIe siècle (1791). Trois sont relatifs aux livres de la bibliothèque capitulaire. J'y note entr'autres : un manuscrit enluminé de la Psychomachie de Prudence, qui serait fort précieux pour l'iconographie des vertus et des vices : « Prudentii duo de Sicomachia (3), unus pictus et alter planus » ; un Boëce, sur la musique, « Musica Boetii », qui me rappelle un manuscrit analogue, à la Bibliothèque de Saumur (4), où personne ne soupçonne son existence; et deux *Ordo* pour le règlement de l'office divin : « Ordines ecclesiastici II », un pour chaque côté du chœur, comme j'ai vu ailleurs. M. Boutillier possède un *ordo* de ce genre, qui remonte au XIIIe siècle.

Parmi les mots dont s'enrichit la littérature des inventaires, il faut citer : *Ostensio*, dans le sens

1. Uguccio définit le *pallium:* « Quoddam genus panni ex serico. » Du Cange cite, d'après Hariulphe : « Casulas de pallio 30 », et d'après l'*Ordo* de S. Victor de Paris : « Casulam de pallio non habeat. »
2. Voir sur une fondation analogue, à Saint-Pierre de Rome, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 290 et suiv.
3. *Sic* pour *psychomachia*, en raison de la prononciation qui supprimait l'initiale.
4. Cette bibliothèque ne possède que deux manuscrits, qui proviennent de l'abbaye bénédictine de St-Florent-lès-Saumur. Celui-ci date du XVe siècle.

non d'*ostension* des reliques à vénérer, comme on fait à Rome, mais de récolement du trésor en présence du chapitre : « Fiet per custodes ostensio omnium rerum et jocalium ecclesiæ ». (p. 6).

Fascitergius, pour *fascitergium*, distinct du *fanon* ou manipule et signifiant mouchoir d'autel [1] (p. 23).

Scrinium, avec l'acception de navette (p. 26) [2].

Pueri albarum, enfants de chœur, dont le costume habituel était l'aube (p. 24, 63, 70) : à Paris, ils y ajoutaient l'amict.

Ornement, pris collectivement (p. 63) [3].

Tela colorata, toile peinte (p. 32).

Signa ad libros, signets pour les livres, appelés aussi *laquei sirici* (p. 32).

Chapelle, avec le sens de collection des vases et ustensiles nécessaires pour célébrer la messe (p. 39) [4].

Au point de vue liturgique, il y a à noter les *croix à main* (p. 71, 72) [5], les *draps tendus pour les processions* (p. 35) [6], le *parement de la chaire* (p. 66) [7], l'*usage des souches* [8], qui s'introduit au XVIIIe siècle (p. 67, 68, 69), les *ornements* doubles ou à deux couleurs [9] (p. 64), et surtout, à la Fête-Dieu, le transport solennel du Saint-Sacrement sur un *brancard* [10] par deux chanoines (p. 67). Ce rit était très ancien dans l'église de France; il est fâcheux qu'on ne l'y ait pas conservé quand on le voit se maintenir sans difficulté en Italie, à Lodi par exemple. Dans notre zèle fougueux et radical, nous avons sans pitié supprimé les coutumes les plus respectables. J'en dirai autant de la *procession de l'Ascension* (p. 25), qu'on n'a pas su davantage conserver.

Constatons cette innovation : « Huit flambeaux de table pour les messes en hiver » (p. 72) et aussi l'altération des couleurs liturgiques, par l'association de deux couleurs distinctes, en sorte que le même ornement peut servir pour deux fêtes à la fois, ainsi vert et rose, blanc et bleu : « Trois chapes vertes, à galons faux, orfrois roses parsemés de fleurs en soie de toutes couleurs. — Quatre chapes blanches, à galon d'argent, orfrois bleus à fleurs argent et soie » (1791).

Les plats en dinanderie sont assez communs dans les églises : je citerai entr'autres Conques et N.-D. de la Drèche, près Albi. M. Boutillier nous apprend qu'à Nevers on s'en servait « aux fonts baptismaux pour recevoir l'eau des baptêmes » et aussi pour « distribuer le pain bénit » (p. 72).

Ce qui est très rare, c'est « un grand devant-d'autel en cuivre doré, lequel vient des Récollets ». Ce luxe contrastait avec la pauvreté de l'ordre. En Italie, on en trouve encore quelques-uns en métal, même de basse époque : celui de Nevers fait exception en France.

« Pœna ab antiquo consueta posita est et scripta in diversis chori tabellis » (p. 53). Les chanoines absents du chœur étaient soumis à la pointe, comme le pratiquent toujours les chapitres italiens. Un tableau de ce genre existe à la sacristie de la cathédrale de Rodez : il date du XVIe siècle.

En terminant, M. Boutillier me permettra de lui indiquer une petite erreur de date. Décrivant un calice de la cathédrale, il le reporte « à l'époque de la Renaissance », mais justement les sujets qu'il énumère ne peuvent convenir qu'à une œuvre du XVIIe siècle, du règne de Louis XIII au plus tôt.

Comme le plus ancien inventaire (Xe siècle) se trouve à Londres et qu'il est très court, je ne fais pas difficulté de le reproduire ici textuellement.

1. Capsule de pallio VII.
2. Cappe XXI.
3. Pallia XVI.
4. Tunice subdiaconorum VIII.
5. Dalmatice diaconorum III.
6. Fascitergii VI.
7. Alba aurea I, cum stola aurea et fanone et amictis aureis IIII et aliis stolis V cum fanonibus.
8. Candelabra argentea duo paria.
9. Albe de tausilo III cum amictis.
10. Parvi texti argentei II.
11. Lectionarius argenteus.
12. Caput aureum cum corona.
13. Crucem auream I.
14. Cassam auream.
15. Philacteria XIIII.
16. Calices argenteos III cum patenis et cum calamo [1].
17. Scrinium unum cum coclea de argento.
18. Turribulos argenteos III.

(A suivre.)

X. Barbier de Montault.

1. *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 57-59.

2. Le sens ordinaire est celui de *reliquaire*. « Caput beati Gregorii pape, doctoris.... Domnus abbas Gaufridus scrinium argenteum, in quo erat, argento et fabrica renovavit » (*Libell. sup. reliq. mon. S. Petri vivi Senonen.*, 1293, édit. Julliot, p. 6).

3. « Ornement à galon d'or, fond damas blanc, orné de fleurs or et soie, composé de cinq chapes, chasuble, dalmatiques, étoles, manipules, voile et bourse » *(Inv. de 1791)*.

4. L'évêque de Nevers, Eustache de Chéry, légua, par testament du 13 juin 1664, « sa chapelle d'argent de vermeil doré ».

5. « Une croix de main ». (1791).

6. « Draps qui servent à entourer l'église les jours de procession » *(Acte de 1415)*.

7. « Juratis quod, quoties fit sermo in Ecclesia, in signum sermonis ad altum pulpitrum pallium deauratum ponetis » *(Livre noir)*.

8. « Quatre flambeaux à ressort pour le jour de la Fête-Dieu. — Un chandelier pascal, avec son ressort. — Un grand cierge pascal à ressort. — Six grands cierges à ressort, avec ceux des lampes, pour les grandes fêtes » (1791).

9. « Une chasuble violette et rouge, brodée des deux côtés » (1791).

10. « Defertur SS. Sacramentum in ostensorio super tensam solide fixo, quam humeris sustinent octo canonici, alternatim bini et bini, casulis pretiosis induti » *(Diurnal de 1789)*.

1. Sur le chalumeau, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 557 ; t. II, p. 501, à ce mot.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.

Séance du 19 février 1890. — M. de Villefosse offre à la Société, de la part de M. C.-J. Penon, associé correspondant, un mémoire intitulé : *Études sur les origines de Marseille.* — M. Guiffrey fait une communication sur une médaille de François II de Carare, qui reprit Padoue en 1390. — M. Courajod entretient la Société d'un buste en marbre représentant Dominique de Vic, vicomte d'Ermenonville, vice-amiral de France, sculpté par Guillaume Dupré en 1610.

Séance du 26 février. — M. Lecoy de la Marche donne lecture d'un mémoire relatif au bagage d'un étudiant en Sorbonne, trouvé mort sur la grande route de Nevers à Paris, près de Château-Landon, en 1347. L'inventaire de ce bagage fait connaître par le menu comment vivaient les écoliers aisés de ce temps. — M. Héron de Villefosse communique une lettre de M. Duvernoy, conservateur du Musée de Montbéliard, relative aux antiquités trouvées à Mandeuve. M. de Villefosse fait remarquer l'intérêt qu'il y aurait à dresser une liste des objets anciens trouvés dans cette localité et dispersés aujourd'hui dans les Musées d'Europe ou dans les collections particulières. — M. de Lasteyrie lit une lettre de M. Palustre, au sujet de la communication de M. Raman, publiée dans le *Bulletin de la Société*, sur l'écusson qui existe dans la cour de l'École des Chartes.

Séances des 5 et 12 mars. — M. Roman signale la découverte faite au mois d'août 1889 à Riotier, Hautes-Alpes, de diverses antiquités en bronze. —M. E. Petit soumet le dessin d'une cheminée du XVIe siècle qui se trouve au château de Jouveney près Noyers (Yonne). — M. Michon met sous les yeux de la Société des poids anciens récemment acquis par le Musée du Louvre. — M. le baron de Baye lit un rapport sur le Congrès réuni à Moscou à l'occasion de la fête jubilaire de l'association archéologique de cette ville. — M. Courajod signale l'existence d'une fabrique de faux ivoires anciens qui a inondé de ses produits la France et les pays voisins, et continue encore sa production. — M. Flouest indique certains caractères qui doivent faire distinguer parmi les autels trouvés en Gaule ceux que l'on doit rattacher à l'influence de la mythologie romaine et ceux, au contraire, qui appartiennent à la religion indigène.

Séance du 19 mars. — M. Roman communique le dessin d'un sceau en cire rouge de Jean Dalée, avocat du duc d'Orléans au siège de Tours, appendu à une quittance datée du 21 septembre 1418. — M. Durrieu signale dans le même ordre de faits une devise peinte sur les marges d'un livre d'heures appartenant à la Bibl. Nationale. — M. Adrien Blanchet présente une photographie d'un bas-relief italien qui provient de l'Italie centrale et appartient à M. P. Rattier. Il représente une tête vue de profil et couverte d'un casque dont le cimier est formé d'un dragon au-dessous du buste on lit : P. SCIPONI. Ce bas-relief présente une grande ressemblance avec un monument connu sous la dénomination de *Victoire de Florence.* M. Blanchet croit devoir rapprocher ces bas-reliefs de certaines têtes casquées du recueil Vallardi attribué à l'École de Léonard de Vinci. — M. Babelon commence la lecture d'un mémoire de M. de Laigeré, consul à Cadix, sur l'origine phénicienne de cette ville. — M. Flouest lit une lettre de M. Counhaye donnant des détails sur les fouilles qu'il a entreprises aux environs de Suippes : des restes de peintures murales importantes ont été mis au jour, et on a pu enlever une peinture représentant une bacchante : la villa qui contenait ces ornementations doit dater du IIIe siècle.

Académie des Inscriptions. — *Séance du 14 février.* — M. A. Geoffroy écrit que les travaux d'édilité accomplis dans le Ghetto ont mis au jour des bases et des fûts des colonnes du portique d'Octavie (IVe siècle). Il mentionne dans la même lettre les explorations de MM. Audollent et Letaille en Algérie et de M. A. Engel en Espagne. — M. Anatole de Barthélemy lit un travail dans lequel il s'applique à déterminer les origines du monnayage des Gaulois. — M. de Maulde communique une note sur la *Chronique* de Barthélemy de Loches (écrite vers 1529). — M. Maspero présente ensuite un travail intitulé : *Quelques observations sur l'épisode d'Aristée à propos d'un monument égyptien.* — M. Delisle présente le tome V du *Catalogue général des manuscrits de la bibliothèque de l'Arsenal*, par Henry Martin. — M. Paul Viollet lit un mémoire sur le régime successoral appelé *Tanistry.*

Séance du 21 février. — M. Senart appelle l'attention de l'Académie sur quelques reproductions de statues de style gréco-indien, découvertes dans la vallée du fleuve de Caboul par le capitaine Deane. — M. Lecoy de la Marche donne lecture d'une étude ayant pour titre : le *Bagage d'un étudiant en* 1347 (V. plus haut, 1re col.). — M. James Darmesteter commence la lecture d'un mémoire sur la grande inscription de Candahar.

— M. Le Blant annonce à l'Académie que M. l'abbé Wilpert a découvert une peinture venant confirmer l'usage que l'on avait anciennement, de rappeler sur les tombeaux des religieuses la parabole des dix vierges sages, pour obtenir à la défunte une place parmi elles.

Séance du 7 mars. — M. Hamy appelle l'attention de l'Académie sur les grands travaux récemment exécutés pour le déblaiement des ruines les plus importantes du centre de Java. Ces monuments, d'une architecture élégante et bizarre, qui s'inspire de celle de l'Inde et dont l'antiquité peut remonter au cinquième siècle de notre ère, avaient été très incomplètement étudiés, encombrés qu'ils étaient d'une végétation puissante et en partie disloqués par les tremblements de terre. Ils sont aujourd'hui déblayés, on les a photographiés, et M. Hamy met sous les yeux de l'Académie une série de superbes épreuves, qui donnent une idée très complète de quelques-unes de ces magnifiques ruines, notamment de celles dites Tchandi, Savi et Tchandi Kali Bening. Des statues découvertes au Tchandi Flaossan sont particulièrement remarquables par la finesse du travail et la beauté des types qu'elles reproduisent.

M. H.-M.-P. de la Martinière expose un résumé des travaux de recherches qu'il a entreprises l'été dernier en Tingitane (Maroc), sur l'emplacement de la ville de Lixus *(Lixos oppidum)*.

Séance du 14 mars. — D'après une lettre de M. A. Geoffroy, les fouilles faites sur le Cœlius pour la construction du nouvel hôpital militaire de Rome ont fait découvrir les restes d'une basilique desservie autrefois par le collège des Dendrophores de Cybèle ; une mosaïque avec animaux symboliques ; une base de statue élevée à un marchand de perles, etc. La municipalité de Rome vient de céder à l'État les Thermes de Dioclétien pour en faire un Musée national d'archéologie ; de nombreux fragments d'antiquités y sont déjà déposés depuis plusieurs années. — M. Th. Reinach a lu un travail sur le temple d'Hadrien à Cyzèque, dont il a pu rétablir les dimensions, qui étaient colossales. Au nombre de 62, les colonnes étaient des monolithes de 21 mètres de haut, les plus grands qu'il y ait au monde. Les frontons étaient décorés de statues de divinités, au-dessus desquelles s'élevait un buste immense de l'empereur Hadrien. Une inscription, copiée naguère par M. Th. Reinach, nous apprend que l'architecte Aristenète est l'auteur de cette œuvre gigantesque de l'art gréco-romain.

La Commission historique et archéologique de la Mayenne a commencé au 1er janvier 1889 la publication d'un Bulletin trimestriel, qui forme pour l'année 1889, un volume in-8° de 630 pages.

Outre les procès-verbaux de ses séances, il contient un assez grand nombre d'articles historiques et archéologiques. Parmi ces derniers, on peut signaler les travaux de MM. E. Moreau, Léon Delannoy et A. Faucon sur un disque de silex perforé, l'allée couverte de la Louvetière, le dolmen de Brécé ; la curieuse étude de M. Trévédy sur le cavalier et l'anguipède ; une notice sur le buffet d'orgues de N.-D. d'Avénières et la facture d'orgues au XVIe siècle, par M. J. Planté ; le château de Mayenne au XVe, par le comte de Beauchêne ; les fausses mailles brabançonnes dans le Bas-Maine par M. d'Hauterive, et le faux monnayage au XVIe siècle dans le même pays, par l'abbé Angot ; les notes sur l'ancien Laval, par M. J.-M. Richard.

Les autres articles sont plus spécialement consacrés à l'histoire du pays.

Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique. — M. Éd. Baes étudie longuement l'origine du bréviaire Grimani conservé à la Bibliothèque de Saint-Marc à Venise, et les manuscrits à miniatures du commencement du XVIe siècle. Ayant eu la bonne fortune de pouvoir examiner à l'aise les 110 miniatures que contient le fameux bréviaire de Venise, il a acquis la conviction que deux mains seulement ont concouru à son exécution : l'une, celle d'un élève, auteur des scènes de l'*Agonie* et du *Catafalque*, qui ont un rapport intime avec celles de la *Forteresse de la Foi* de la Bibliothèque de Bourgogne ; l'autre, d'une habileté géniale, est celle d'un miniaturiste de profession. Des compositions, empruntées à trois maîtres de la peinture, Memling, Gossart et Gérard David, ont été enluminées par ce *verlichter* et son aide, qui serait Gérard Horenbout.

M. Baes ajoute qu'il a été fait en Flandre, où il a été copié, probablement pour François de Busleyden, précepteur de Philippe le Beau, appelé en Italie en 1506 par le cardinal Grimani. Il fixe la date de son exécution aux environs de 1510.

On lira avec intérêt ces conclusions d'un habile critique d'art sur un monument capital de l'art du miniaturiste qui attire si vivement l'attention publique. L'étude que vient de terminer M. Baes avait été entreprise par d'autres érudits. Naguère M. J. Destrée nous annonçait un travail développé sur les auteurs du Grimani et des livres de même provenance, lorsqu'il publiait dans les *Bulletins de l'Académie d'archéologie de Belgique*, une note importante où il a démontré que le petit livre d'Heures de la collection Hennessy, dit de Jeanne

La Folle, doit être attribué à Simon Benning de Bruges. M. Baes confirme la découverte de M. Destrée, qu'il convient ici de ne pas perdre de vue. D'après lui, Benning a travaillé sur le dessin de Gossart.

Le bulletin de la Commission contient une notice de M. L. Cloquet sur l'ancienne collégiale de Chimai, dont les nefs (XVIe siècle) offrent une disposition analogue à celle des Hallenkirchen allemands, et dont le chœur est le seul vestige d'une église du XIIIe siècle se rattachant au type des églises du bassin de l'Oise. L'auteur donne en même temps un projet de restauration de cet édifice.

Académie d'archéologie de Belgique.

CONCOURS OUVERT EN 1889.

1re *Question.* — Faire l'histoire de l'orfévrerie dans une des neuf provinces belges. (L'émaillerie est comprise dans l'orfévrerie.)

N. B. L'attention des concurrents est appelée sur les notes recueillies par M. Pinchart, et qu'a acquises la Bibliothèque royale.

2e *Question.* — Faire l'histoire de l'origine et du développement de la gravure à Anvers jusqu'à Rubens, en y comprenant la gravure des cartes géographiques.

3e *Question.* — Faire la monographie d'un château du moyen âge dont les vestiges subsistent encore en Belgique, ainsi que sa reconstruction, en se basant sur les indications fournies par ces vestiges (1).

1. N. B. Les dessins que l'auteur jugerait devoir joindre à son travail, doivent être exécutés d'après la méthode adoptée par Viollet-le-Duc.

Les manuscrits pour les première et deuxième questions devront parvenir au Secrétaire de l'Académie, rue Gounod, 23, à Anvers, le 31 janvier 1891 ; les prix sont : une somme de 800 fr. et une médaille de vermeil.

Pour la troisième question, le délai est fixé au 31 janvier 1893. Le prix est une somme de 600 fr. et une médaille en vermeil.

Société historique de Tournai. — M. A. de Lagrange publie deux inventaires intéressants.

Celui du mobilier usuel de l'église de Saint-Brice en 1285, et celui d'une chapelle épiscopale en 1335. Dans le premier, relevons trois chasubles *battues à or ;* à côté de 14 chasubles, figure une seule dalmatique et une seule tunique. Parmi les parements d'autel, l'un est orné de lions ; un autre est ainsi dénommé : « petit parement de soie dou grant autel, dérière. » Les longues *touailles* sont au nombre de 7, les courtes, au nombre de 28. M. de Lagrange pense qu'il s'agit ici des corporaux. Plus loin se rencontrent 4 *pales vieux ;* que seraient ces *pales ?*

Le *buhot de la croix* semble indiquer une hampe séparée de la croix, laquelle, sans doute, était alternativement croix d'autel et croix processionnelle. Il y avait 9 chandeliers de fer ; n'étaient-ce pas des chandeliers d'élévation plutôt que des chandeliers d'autel? Beaucoup de grands chandeliers de cuivre et quelques-uns de fer se rencontrent encore dans les églises de Tournai ; ce sont ces derniers probablement qui servaient autour des bières des défunts, et qu'on plaçait, avec un cierge allumé, sur les tombes des personnes enterrées dans l'église, durant leur obit.

Le second inventaire est celui de la chapelle d'André Ghini. Il comprend des livres de théologie qu'il était intéressant de relever. Un ornement complet comprend 1 chasuble, 2 dalmatiques et une chape, 1 aube parée, l'étole, le manipule et 1 *collet* (?) ; l'aube est parée, *cum imaginibus.* Notons des sandales rouges dorées *cum focularibus.* Une chape (ou son pectoral) était couverte d'images d'argent doré. Notons encore une chape *cum imaginibus* non garnie de fourrures. Beaucoup de mitres, des gants blancs, d'autres rouges ; une pyxide en ivoire ; un chrismatoire en argent dans une gaîne de cuir.

L. C.

Bibliographie.

HISTOIRE DE L'ART DANS L'ANTIQUITÉ, par MM. Georges Perrot et Charles Chipiez. Paris, Hachette, 1890, in-4°, t. V. Prix : fr. 25,00.

AVEC le tome cinquième de l'*Art dans l'Antiquité*, MM. Perrot et Chipiez nous font parcourir la Phrygie, la Lydie, la Carie et la Perse. En commençant, les savants auteurs entrent dans une série de considérations ethnographiques des plus curieuses, c'est un terrain qu'ils connaissent à merveille, mais sur lequel je ne dois pas les suivre. J'ai, d'ailleurs, ici mes coudées franches, et je puis sans difficulté trouver matière intéressante pour les lecteurs de la *Revue*. L'œuvre est si complexe, si poussée, qu'à quelque point de vue qu'on se place, histoire, ethnographie, beaux-arts, le champ est assez vaste pour permettre à chacun de lire l'ouvrage, suivant son goût.

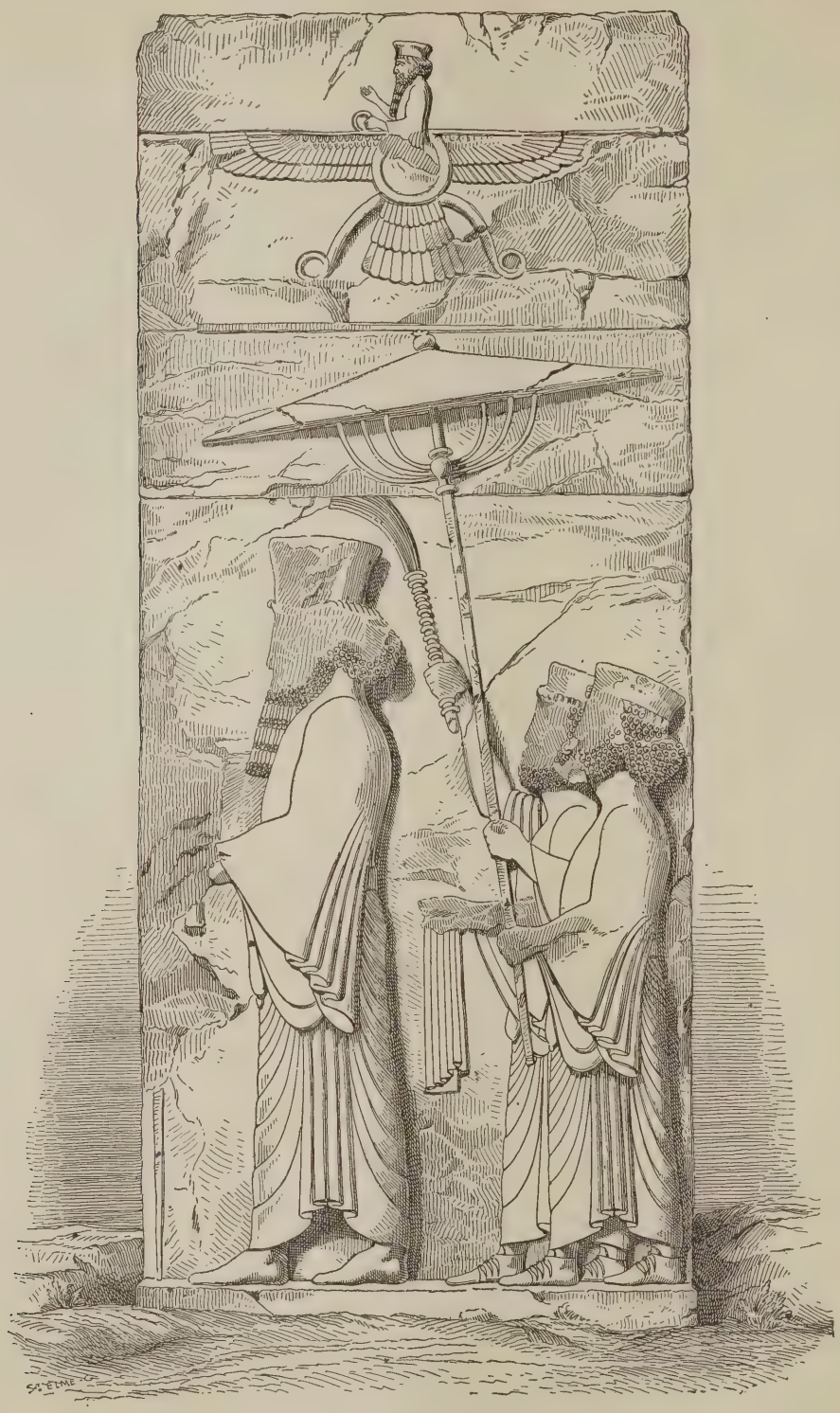
On ne saurait nier l'influence des petits monuments portatifs orientaux sur notre art occidental du moyen âge ; il y aurait sur ce sujet bien des chapitres à écrire, bien des études comparatives à faire : les éléphants de l'église d'Aulnay, les lions de Moissac, les Indiennes de Saint-Sernin de Toulouse, le *Hom* qu'on retrouve dans maints endroits, le combat du cavalier et du lion, pris au moyen âge pour Pepin le Bref, qui n'est que la lutte de Maroudouk contre le génie du mal, en sont des preuves évidentes. Aussi au point de vue de l'art, même exclusivement chrétien, ce livre doit être particulièrement parcouru. Nous avons ici, en effet, la genèse de notre art occidental, avec ses modifications, il est vrai, inhérentes au climat, appropriées au tempérament d'un peuple différent, mais au fond, un, et que nous retrouverons bien souvent lui-même, si nous nous donnons la peine de pénétrer la pensée de l'artiste chrétien : j'en ai cité plus haut quelques exemples.

Il pourrait peut-être au premier abord sembler étonnant qu'à propos des monuments de la Perse ancienne, datant de six ou sept siècles antérieurs au christianisme, je parle avec autant de facilité du XIIe siècle français. C'est qu'au fond rien n'est immuable comme l'Orient, et si pour l'archéologue, des classifications sont nécessaires, elles reposent sur une série de détails, qui pour l'œil de l'artiste ne dénaturent pas l'ensemble.

Les grands monuments orientaux par eux-mêmes, je le reconnais, ont eu personnellement beaucoup moins d'action sur l'art occidental, que les petits monuments ; mais ces derniers sont le reflet des premiers, des copies diminuées des sculptures décoratives, des statues qui les ornaient, que ce fussent des coffrets, des bas-reliefs, des étoffes, et c'est là bien souvent qu'il faudrait aller chercher l'origine des scènes que les symbolistes modernes veulent expliquer chrétiennement. Dans bien des cas, MM. Lajard, Perrot, Chipiez seraient plus en mesure que n'importe quel auteur du moyen âge, d'en indiquer la véritable solution ; j'en prendrai seulement ici pour exemple le *flabellum* et l'*umbrella* signe de la puissance orientale, que nous retrouvons dans les cérémonies chrétiennes. Nous en donnons ci-derrière une gravure d'après le livre de MM. Perrot et Chipiez. L'abbé Martigny, Ch. de Linas, les ont étudiés au point de vue chrétien ; mais il en est de ces instruments liturgiques comme de la boule dans la main du Christ: signe de commandement chez les Perses, symbole de l'autorité impériale à Byzance, on ne pouvait mieux faire que de donner à la Puissance divine les attributs suprêmes de l'autorité temporelle.

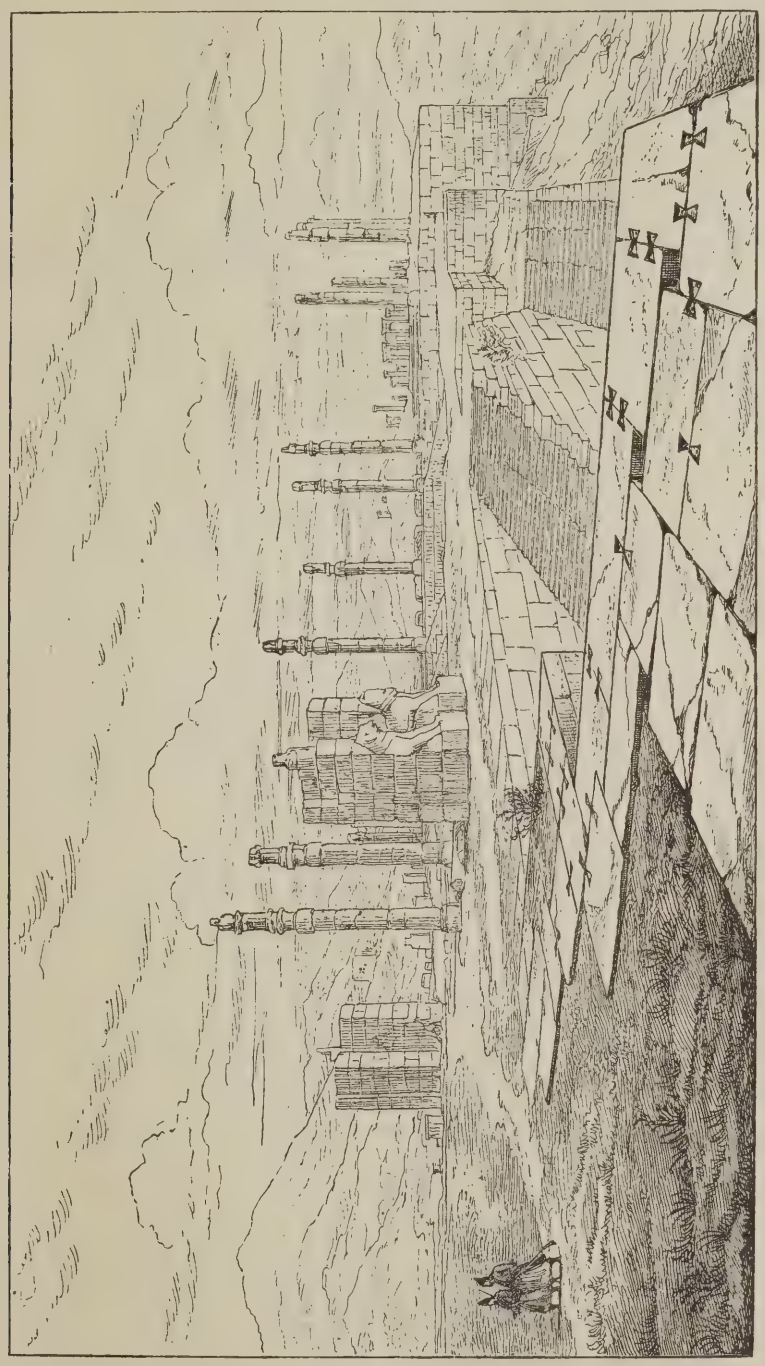
Continuons nos rapprochements : les arts industriels de la Carie nous montrent un moule en serpentine, sur lequel la représentation humaine me semble rappeler la fameuse brique africaine du *Sacrifice d'Abraham ;* les plaques de sarcophage du même pays, ne sont que les ancêtres immédiats des plaques d'ivoire mérovingiennes qui ornaient le tombeau de saint Calétric au VIe siècle ; enfin, parmi les tombeaux, je trouve avec un certain étonnement, une porte couronnée d'un arc en tiers-point, qui contraste étrangement, d'ailleurs, avec les frontons à linteaux droits que nous apercevons partout ailleurs.

Mais c'est la Perse qui offre le champ d'études le plus vaste. Je laisse de côté l'architecture et ses restitutions admirables, que les auteurs ont su rendre si attachantes, pour m'occuper simplement de la décoration. Elle nous amène à la céramique émaillée et aux briques merveilleuses, rapportées par la mission Dieulafoy. Des mêmes causes, dans les pays les plus éloignés, naissent les mêmes effets. Comme plus tard, au XIIIe siècle, la Normandie verra se développer chez elle l'art de la terre vernissée et émaillée, dans les régions où la pierre fait défaut ; M. Perrot nous montre, en Perse, le manque de pierre faisant naître l'emploi des briques émaillées. Seulement ici la question est plus épineuse : nous sommes au berceau de l'art, aux origines de l'émail, et ce nous eût été une vraie satisfaction de voir commentés par un maître pareil, les passages



LE FLABELLUM ET L'UMBRELLA, d'après un bas-relief de Persépolis.

d'Ézéchiel, prophétisant sur le Cheba en 585 : « Le Seigneur lui ordonna de prendre une brique, d'y dessiner le siège de Jérusalem, l'armée ennemie et tout l'appareil de guerre ». (Ézéchiel, c. IV, v. 1.) Il nous eût, sans nul doute, expliqué comment l'archéologie devait comprendre le mot hébreu *accoteka*, traduit en latin par *describere* et *depingere*, et qui dans Ézéchiel : « Et [Voliba]



PERSÉPOLIS. — Les Propylées et le palais de Xerxès.

auxit fornicationes suas: cumque vidisset viros depictos in pariete, imagines Chaldæorum expressas coloribus, et accinctos balteis renes, et tiaras tinctas in capitibus eorum », (c. XXIII, v. 14), veut très probablement dire *émaillé :* n'est-ce pas là, en effet, la description de la frise des archers.

Je n'ai point à m'arrêter à la description du tombeau de Darius ; c'est une question à laquelle je ne saurais prendre part, tout en signalant son intérêt ; mais les édifices royaux de Pasargade, le palais de Cyrus, la terrasse de Persépolis, son grand escalier, les propylées de Xerxès, la salle hypostyle de Xerxès avec ses colonnes, ses draperies, ses tentures éclatantes restituées dans de belles chromolithographies nous arrêtent forcément, par les couleurs éclatantes, qui sous le ciel transparent de la Perse, au milieu des contrées les plus civilisées, aujourd'hui transformées en vastes déserts, revêtaient les demeures royales de Persépolis.

Dans cet art oriental, la glyptique occupe une place importante ; les auteurs l'ont passée un peu rapidement peut-être. Les Perses, il est vrai, ne nous ont pas laissé des merveilles comme les Assyriens, dont nous avons pu admirer les chefs-d'œuvre dans le *Catalogue* de Clercq ; c'étaient de piètres animaliers, à examiner leurs cylindres et leurs bas-reliefs : mais je dois reconnaître que j'ai un faible pour ces pierres précieuses que l'antiquité nous a léguées, et qui dans leur petitesse, nous disent souvent la grandeur d'un peuple disparu.

Voilà donc que j'ai analysé, bien rapidement, un volume des plus intéressants ; je ne saurais en terminant assez engager mes confrères en archéologie médiévale, à demander à l'érudition des deux auteurs une foule de renseignements qu'ils seront tout étonnés de rencontrer ici.

F. DE MÉLY.

PETITE CHRONIQUE DE L'ABBAYE DE BONNEVAL, DE 857 A 1050 ENVIRON, par M. René Merlet, élève à l'École des Chartes. Chartres Garnier, 1890, in-8°.

Monsieur René Merlet a extrait des *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, cette petite plaquette qui n'est pas seulement intéressante pour le pays chartrain, mais aussi pour l'histoire bénédictine. Il a pu, grâce à deux *vidimus*, conservés aux archives d'Eure-et-Loir, rectifier le texte de cette chronique éditée par Mabillon, sur l'autorité duquel tous ceux qui avaient parlé de Bonneval, ont cru pouvoir s'appuyer.

Grâce à ce nouveau document, il établit sans conteste que le roi Charles, sous la IIIe année duquel fut fondée l'abbaye et dont il est question dans le préambule, ne peut être autre que Charles de Provence (855-863), fils de Lothaire, et frère de l'empereur Louis II ; il avait d'ailleurs des propriétés dans le Dunois. Par là, M. R. Merlet remplace la date de 841, donnée jusqu'ici comme certaine [pourtant les commentateurs auraient dû réfléchir que la IIIe année de Charles le Chauve, comme roi de France, était entre 842-843, car avant cette époque il n'était, en effet, que roi de Neustrie (837), roi d'Aquitaine (838) enfin roi de France en 840], par celle de 857, qui paraît maintenant indiscutable.

En terminant il fait une remarque intéressante sur Foulques, un des donateurs de l'abbaye, qu'il croit pouvoir rapprocher de l'un des personnages de la *Chanson de Girart de Roussillon*. C'est un point qui mériterait d'être absolument approfondi.

F. DE MÉLY.

LE FORMULAIRE DE TRÉGUIER, ET LES ÉCOLIERS BRETONS DES ÉCOLES D'ORLÉANS AU COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE, par M. Léopold Delisle, membre de l'Institut. Orléans, Herluison, 1890, in-8°. (Extrait des *Mémoires de la Société archéologique de l'Orléanais.*)

Le *Formulaire de Tréguier*, dont M. Léopold Delisle vient de communiquer à la Société archéologique de l'Orléanais quelques fragments, est, grâce à la malheureusement trop courte préface dont l'éminent historien l'accompagne, une très intéressante contribution à la question de l'enseignement au moyen âge. Il montre que les enfants des classes populaires de la Basse-Bretagne étaient à même, dès cette époque, de recevoir dans de petites écoles une instruction élémentaire appropriée à leur condition ; l'une d'entre elles est même si florissante, que le maître est obligé de faire appel à un adjoint.

Mais, pour la Société de l'Orléanais, le point très précieux de cette communication est de rencontrer en maints endroits, le nom de *Genabum* et d'*Auralianum*, indistinctement appliqué, par les correspondants des écoliers bretons, à l'antique cité d'Orléans : ce qui prouve, à la grande satisfaction de l'archéologie orléanaise, l'identité reconnue dès le XIIIe siècle d'Orléans et de *Genabum*, que Gien a tenté de revendiquer il y a quelques années. Signalons à la fin de la préface, une prière touchante dans laquelle les arbres supplient le cruel Aquilon d'épargner leur feuillage : elle nous vaut une note très complète sur les gloses interlinéaires, qui donnent à côté des noms latins, le nom breton des arbres qui participent à cette prière.

F. DE MÉLY.

L'ITALIE MYSTIQUE, HISTOIRE DE LA RENAISSANCE RELIGIEUSE AU MOYEN AGE, par Émile Gebhart, professeur à la Faculté des lettres de Paris, 1 vol. in-16, broché 3 fr. 50 *(Librairie Hachette et Cie, Paris).*

CE livre expose, entre l'époque d'Arnauld de Brescia, et celle de Dante, les péripéties de la crise historique dont le résultat a été, pour la

chrétienté italienne, la conquête de la liberté religieuse. L'auteur passe successivement en revue les tentatives d'hérésie ou de schisme du XIe et du XIIe siècle, Joachim de Flore, saint François d'Assise, l'empereur Frédéric II et l'œuvre philosophique de la civilisation des Deux-Siciles, Jean de Parme, l'Évangile éternel, la lutte des Fraticelles contre Rome, le pontificat de Célestin, Jacopone de Todi, les premiers essais de la poésie et de l'art populaires. L'ouvrage finit par l'analyse du génie à la fois mystique et rationaliste de Dante, le plus grand représentant de ce christianisme singulier qui rendit les consciences très libres vis-à-vis de l'Église, sans jamais les détacher de la communion romaine.

JEHAN SOULAS, AU LOUVRE ET A LA CATHÉDRALE DE CHARTRES, par M. F. de Mély. Broch. grand in-8° ornée de 2 pl. Paris, Plon et Nourrit, 1889.

De Jehan Soulas, on ne connaissait guère que le nom, cité dans des comptes de la cathédrale de Chartres ; désormais ce sculpteur français du XVe siècle prend sa place dans les archives de l'art français et dans les rangs des trop rares imagiers du moyen âge dont les œuvres sont connues. M. de Mély fait connaître quelques traits de sa biographie, et, ce qui est plus intéressant, une collection de ses œuvres. La cathédrale de Chartres ne compte pas moins d'une douzaine de statues dont il est l'auteur, dans quatre groupes, absolument authentiques, puisqu'on a le marché d'après lequel elles ont été exécutées et placées ; sans compter huit autres groupes, que l'abbé Bulteau lui attribue, mais sans fournir les preuves.

Ce n'est pas tout. Notre collaborateur a depuis deux ans déjà restitué à ce sculpteur un bas-relief du Louvre, attribué par Lenoir, qui l'a reproduit dans son *Musée des monuments français*, à François Marchand d'Orléans. C'est le retable représentant la *Nativité du Christ*, qui est inscrit aujourd'hui au Louvre comme une Nativité de la Vierge. En le signalant dans une des dernières réunions de la Société des antiquaires de France, M. Courajod n'a fait que reproduire des arguments que M. de Mély avait depuis longtemps imprimés. Celui-ci prouve, pièces à l'appui, que le bas-relief du Louvre est bien celui qui a figuré au XVIe siècle sur l'autel de la chapelle des Vierges de Chartres, et qu'a peint en 1543 Le Tonnelier. Il donne les arguments les plus convaincants à l'appui de l'attribution qu'il en a faite à Soulas; il constate d'ailleurs lui-même que ce dernier point n'est pas établi d'une manière absolue.

On ne saurait se montrer trop reconnaissant pour les études qui, comme celle que nous signalons à l'attention de nos lecteurs, jettent quelque lumière sur l'histoire des arts plastiques en France. Aucun pays peut-être, nous n'en exceptons pas l'Italie, n'a produit autant de statuaires remarquables du XIIe au XVIe siècle ; aucun pays n'a conservé autant de leurs travaux malgré les vandalismes de toutes les époques, et malgré les actes de barbarie de la Révolution. Et cependant que sait-on de tous ces imagiers, de tous ces sculpteurs qui ont peuplé l'extérieur et l'intérieur des cathédrales et des abbatiales françaises ? Presque rien, et c'est là tout un travail à faire. Mgr Dehaisne a commencé à soulever un coin du voile qui couvrait l'histoire de la sulpture dans le Nord de la France. M. de Mély s'attache à son tour à restituer à un maître désormais connu, des travaux qui ne l'étaient guère. Il y a là un champ bien riche à cultiver. Espérons qu'il se trouvera des ouvriers pour une si belle tâche. L. C.

NOTICE DU BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN DE POITIERS, par M. Espérandieu. — Extrait des *Paysages et monuments du Poitou.* — In-folio, de 7 pages, avec 2 grandes phototypies et gravures dans le texte. — Paris, Motteroz, 1889.

LE MÊME en brochure in-8°. — Druinaud, 1890; avec annexe sur des couvercles de sarcophages d'Antigny et nombreux clichés, prix fr. 0,60.

Les titres qui précèdent sont ceux d'un bel in-folio supérieurement illustré, et d'une modeste brochure, contenant la description consciencieuse d'un monument français des plus vénérables par sa haute antiquité, qui constitue le spécimen le plus remarquable de son genre.

Il renferme des peintures célèbres, datant de l'époque romane, qui figurent l'Ascension du Christ et les apôtres, un personnage dans lequel on a généralement vu saint *Gabriël*, et que M. Espérandieu considère comme un martyr triomphant, un archange dans lequel il reconnaît saint Gabriël plutôt que saint Michel, et enfin une statue équestre de Constantin parfaitement désigné par les lettres suivantes encore conservées ? « ....TANTINV... », ce qui donne la solution de la question tant discutée des cavaliers énigmatiques sculptés aux portes de beaucoup d'églises de la région, notamment de celles de N.-D. la Grande à Poitiers, de N.-D. de Saintes, de Parthenay-le-Vieux, de Saint-Hilaire de Melle, d'Aubeterre, de Limoges, etc.

Quant à l'âge de l'édifice et à sa destination primitive, l'auteur admet, avec M. le chanoine Auber, qu'il ne peut avoir été le tombeau de Varenilla, et qu'il date, non du IIIe siècle, mais du VIe. Aux arguments avancés jusqu'ici à

l'appui de cette thèse, il en ajoute un nouveau, en faisant remarquer que le baptistère Saint-Jean est bâti en partie sur le vide d'une carrière romaine, ce qu'évitaient toujours les Gallo-Romains. L. C.

LA CAPSELLA ARGENTEA AFRICANA, offerta al sommo Pontefice Leone XIII dall' Emo Sig. Card. Lavigerie, arcivescovo dei Cartagine. — Memoria del comm. Giov. Batt. de Rossi. — Roma Tip. della Pace 1889.

NOTRE éminent collaborateur, M. le commandeur de Rossi, a publié, il y a quelque temps, la description raisonnée d'une lipsanothèque offerte par le Card. Lavigerie à Sa Sainteté Léon XIII à l'occasion des fêtes jubilaires.

Le grand intérêt qu'offre ce vénérable coffret tant au point de vue religieux qu'au point de vue artistique, et l'autorité incontestée du savant archéologue en tout ce qui touche aux antiquités chrétiennes, nous engagent à donner ici une rapide analyse de cette dissertation, qui étudie et explique chaque particularité de l'objet pour en faire sortir d'importantes conclusions.

Un premier chapitre est consacré à la découverte de la *Capsella*. C'est en 1884, aux environs d'Ain-Beida, et à quelque trente lieues de Constantine, dans les ruines d'une ancienne basilique chrétienne située sur le sommet d'une colline, que se fit la précieuse trouvaille.

Le lieu même qu'elle occupait et la disposition que présentaient les choses sont à remarquer, car à défaut d'autres indices, ils détermineraient la nature de l'objet et sa destination. En fouillant le sol de l'église, à un endroit où ne se voyait nulle trace de mosaïque, on rencontra une pierre, rectangulaire mesurant 20 cent. de haut, sur 38 de long et 30 de large. Au centre de cette pierre, sur la paroi supérieure, s'ouvrait une cavité dans laquelle était la *Capsella*. Celle-ci avait sans doute été placée dans une boîte en bois, car on retrouva au fond de la cavité, sur un amas de poussière, deux charnières en argent et un crochet de même métal qui avaient dû servir à la fermeture : cette poussière de bois formait avec le fond de la *Capsella*, également détruit, une sorte de sulfure d'argent. L'orifice de la cavité était fermé par une dalle de pierre, surmontée d'une sorte de petit sépulcre fait de quatre autres dalles jointes et placées debout. On se trouvait évidemment en présence des substructions de l'autel, renfermant la *Capsella* ou custode des reliques. Quant à ce petit sépulcre, ou bien, dit M. de Rossi, il a dû contenir d'autres reliques, ou bien il était destiné à recevoir les linges et autres objets que l'on descendait par la *fenestrella confessionis* sur la châsse des martyrs, afin de les bénir par ce contact. C'est en effet en vue de ce rite, qu'à la base des anciens autels, était pratiquée une ouverture par où l'on pouvait passer le bras et atteindre la custode. On sait en effet, observe à ce propos la *Civilta Cattolica*, qu'avant le VIIe siècle, il était interdit de distribuer de véritables reliques, et qu'on appelait reliques ou bénédictions, des objets qui avaient touché les corps saints ou leurs tombeaux.

Dans un deuxième chapitre, M. de Rossi étudie et éclaire avec la compétence qu'on lui connaît la difficile question de l'âge de cette basilique. Il s'est renseigné de toutes parts, mettant à profit les rapports des agents du service des ponts et chaussées qui ont présidé aux fouilles, mais aussi les observations plus concrètes du curé d'Ain-Beida et du Père Toulotte ; et ce n'est pas sans plaisir que nous voyons l'illustre savant priser très haut le zèle intelligent de nos prêtres d'Afrique. Il s'est procuré des calques de tous les débris de sculpture et d'inscriptions retrouvés sur les lieux, et ce peu lui suffit à bien motiver son jugement. Cette basilique, de petites dimensions, avait la forme d'un carré long terminé par une abside ; les colonnes, les bases, les chapiteaux attestent qu'elle était divisée en trois nefs. Le pavé porte encore des restes de mosaïques. Le style des divers éléments retrouvés, les symboles et les ornements représentés sur ces pierres mutilées accusent une époque postérieure à celle de la *Capsella* et permettent à l'auteur d'attribuer cette basilique au commencement du VIe siècle, si pas à la fin du Ve. Il s'appuie notamment sur la forme du monogramme du Christ, dans lequel le P' des Grecs est remplacé par l'R des Latins, ce qui ne s'est jamais vu avant l'époque désignée. Mais M. de Rossi ne se contente pas d'à peu près, et l'histoire, appelée à compléter les données de l'iconographie, l'autorise à placer la construction de cette basilique sous le règne de Justinien, après les victoires de Bélisaire qui mit fin à la persécution des Vandales et fit relever les églises dans cette partie de la Numidie.

Que s'il restait encore quelque doute à cet égard, il s'évanouirait devant les considérations que M. de Rossi propose au chapitre suivant, et pour interpréter et pour dater une inscription monumentale dont on n'a malheureusement que onze fragments fort incomplets. — Cette inscription qui, chose très rare, est taillée non en creux mais en relief, révèle son âge par sa décoration, par ses caractères et par la signification qu'on peut lui prêter d'après ce qui en reste.

Abordant enfin l'examen de la châsse ou *Capsella*, M. de Rossi l'étudie en artiste, en archéologue et en liturgiste, dans les deux derniers chapitres qu'accompagnent trois belles planches en phototypie.

Longue de 16 centimètres, large de 8 et haute de 10, la *Capsella* est en argent. Elle est de forme ovale et porte un couvercle arrondi comme celui d'une malle. Sur les deux parois elliptiques sont figurées des compositions empruntées, avec certaines différences, aux grandes mosaïques des absides : d'un côté apparaît la roche mystique surmontée du monogramme du Christ, et donnant naissance à quatre ruisseaux vers lesquels accourent altérés un cerf et une biche d'un fort beau dessin ; de l'autre, se voient, à droite et à gauche, séparés de la scène précédente par des palmiers, deux édicules d'où sortent des brebis qui se dirigent vers l'Agneau divin debout au centre et adossé à une croix latine.

Le couvercle présente l'effigie d'un martyr portant dans les mains une couronne de laurier ; en haut, la main de Dieu sort des nuages et tient une autre couronne près de la tête du saint. Le martyr est vêtu d'une tunique bordée d'une double piqûre, et d'un pallium imitant le velours; à ses pieds, jaillissent les quatre fleuves du paradis ; et à ses côtés brûlent deux torches fixées sur des candélabres à pieds triangulaires.

Nous ne pouvons indiquer ici toutes les nombreuses et curieuses questions que soulève et que décide M. de Rossi à propos de chaque particularité de cette châsse unique, spécimen infiniment précieux de l'art africain au commencement du cinquième siècle. Disons seulement qu'après avoir constaté l'extrême habileté de main de l'ouvrier, manifestée soit dans les parties relevées en bosse, soit dans les détails obtenus au burin, le vif sentiment qu'il a su imprimer aux deux compositions allégoriques des parois, sa science des justes proportions du corps humain, et son entente des draperies, il lui reproche d'avoir placé son héros sur le monticule d'où sort le *quadrifluus amnis*, emblème des quatre évangélistes, la symbolique réservant cet attribut à N.-S. JÉSUS-CHRIST. La *Civilta*, dans un très remarquable article sur ce travail du commandeur de Rossi, critique aussi la présence simultanée des deux couronnes sur le couvercle. La couronne placée aux mains d'un martyr dit en effet qu'il l'a conquise déjà, celle que tend la main de Dieu suppose que le martyr n'est pas encore entré dans la gloire. Mais ces hérésies iconographiques sont bien excusables chez un ouvrier *barbare* de cette époque peu favorable aux arts. La *Capsella* en effet n'est pas de la renaissance religieuse qui vit construire la basilique, elle remonte à plus d'un siècle encore comme le prouvent le style de son ornementation, l'absence de nimbe autour de la tête du saint et autour du monogramme et le monogramme lui-même, qui est purement constantinien avec le P au lieu de l' R et qui n'affecte pas la forme hybride gréco-romaine. Quant à ce que nous appellerions la nationalité de l'artiste, elle se déduit de différentes observations, notamment de ce qu'il a terminé par un flocon la queue de ses brebis, ce qui est propre à la race numide ou tunisienne, et surtout de ces deux candélabres entre lesquels il a placé le martyr. Il n'y a qu'un exemple à Rome d'une disposition de ce genre, et c'est sur une tombe africaine, tandis qu'à Carthage il était d'usage d'allumer des flambeaux aux côtés des défunts en signe d'honneur.

Enfin M. de Rossi nous fait voir dans la *Capcella* un spécimen très curieux des châsses où se conservaient les restes des martyrs, qui se portaient parfois en procession, et il n'hésite pas à proclamer que « *par son antiquité, par la singularité et l'importance des symboles qui y sont représentés, par l'habileté de cette représentation, par les circonstances de sa découverte, la capsella est le plus remarquable monument aujourd'hui connu, témoignant du culte solennel rendu de toute antiquité aux reliques des saints, et de ses relations liturgiques avec l'autel* ».

Devant un tel jugement, on ne s'étonnera pas que nous nous soyons arrêté un peu longuement sur ce sujet, afin de bien faire comprendre à ceux qui s'occupent de questions d'art et de liturgie, et aux esprits curieux des origines de notre nouvelle colonie d'Afrique, le grand intérêt que leur réserve la lecture du mémoire de M. le commandeur Rossi. H. D.

LE VITRAIL DEPUIS CENT ANS, par Éd. Didron. — Coulommiers, imprimerie P. Brodard et Gallois, 1889 (1). Prix : fr. 2,50.

L'intéressante étude que nous signalons, émane d'un des hommes les plus autorisés en la matière. Personne ne récusera son autorité, quand il expose les principes qui régissent l'art de la vitrerie polychrome. Aussi croyons-nous devoir reproduire les lignes suivantes, où ces principes sont formulés d'une manière si claire et si lumineuse, qu'ils semblent évidents pour tous et indiscutables. Hélas ! en pratique, combien ils sont battus en brèche ! Combien d'ecclésiastiques, par exemple, mettent la peinture sur vitre au-dessus des vitraux véritables, et gâtent les églises en n'écoutant que leurs préjugés.

« Par la nature de la matière qui le compose, le vitrail coloré a une influence certaine sur la physionomie de l'édifice qu'il décore. S'il est mal compris, l'effet des formes architecturales peut s'en trouver modifié ; il les fait valoir, au contraire, lorsqu'il est conçu avec intelligence. Dans le premier cas, il blesse le regard ; dans le

1. En vente chez l'auteur, 6, Boulevard Raspail, Paris.

second, il constitue la plus merveilleuse décoration d'un monument percé de nombreuses et vastes fenêtres. Comme tout autre genre de peinture ayant la fonction de s'unir intimement à l'architecture, le vitrail exige une composition simple, ainsi qu'une exécution sobre, ne visant pas à l'imitation rigoureuse de la réalité ; il exclut l'illusion de la perspective.

Sa coloration doit être franche, énergique, composée d'un petit nombre de tons et produisant une harmonie à la fois somptueuse et calme qui attire doucement l'attention, sans l'absorber au détriment du cadre.

Comparable à une mosaïque murale, aux émaux de l'orfévrerie du XIIe au XIVe siècle et aux tapis d'Orient, une verrière véritablement décorative n'a aucune analogie avec un tableau, scène ou paysage, que l'on voit à travers une fenêtre ouverte, où l'intérêt se concentre plus particulièrement sur un point et qui ne reçoit pas la lumière diffuse éclairant également toutes ses parties.

La loi fondamentale de la peinture décorative repose sur une convention établie pour la satisfaction des yeux, qui recherchent bien plus la décoration rationnelle d'une construction ou d'un objet d'usage que la sensation des réalités de la nature. Il y a donc un abîme entre le vitrail et le tableau. Pour avoir essayé de le franchir, l'école moderne, héritière de la Renaissance italienne, a fait dévier l'art de la décoration de la voie qui lui était tracée par le bon sens.

« A aucune époque, le rôle vrai du vitrail n'a été mieux compris qu'au XIIe siècle. Les artistes de ce temps avaient une admirable entente de l'harmonie des couleurs, dont l'éclat tempéré convenait aux formes simples et robustes de l'architecture romane. Sur le verre aux tons variés, le peintre appliquait un trait noir pour dessiner une figure ou un ornement ; il soutenait ce trait avec une demi-teinte plate constituant un modelé rudimentaire, le seul qui laissât aux formes exprimées leur effet exact à distance. Au XIIIe siècle, avec le style moins austère des édifices, l'éclat des vitraux augmente ; la coloration est plus pétillante, plus énergique, sans nuire à l'harmonie générale ; elle a plus de richesse encore, parfois, au XIVe siècle, car on emploie le verre rouge avec une certaine prodigalité, à cette époque. Jusque-là, le système d'exécution reste le même ; mais le trait du dessin devient plus fin et la demi-teinte qui le souligne tend à prendre beaucoup d'importance, les figures perdent leur calme hiératique et affectent des mouvements accentués, élégants, qui accusent déjà la préoccupation des artistes de se rapprocher de l'imitation de la nature.

C'est un commencement de réalisme dont les conséquences ne tarderont pas à être considérables. A la fin du XIVe siècle, la découverte du jaune obtenu par des sels d'argent et la facilité de son emploi pour colorer les verres grisâtres, au feu de moufle, sur des parties que le dessin délimite, sera la cause d'une révolution dans l'art du vitrail et frayera le chemin aux émaux de toute couleur. Cette découverte, assurément utile et qui, appliquée discrètement, rend de précieux services, deviendra vite une ressource d'un usage exagéré. Au XVe siècle, les saints personnages représentés sont habituellement exécutés sur verre teinté, donnant l'impression d'un blanc très doux ; mais les cheveux, les barbes, les coiffures, les bijoux, les galons et broderies des vêtements sont peints en jaune.

Les figures se détachent vivement sur un fond bleu ou rouge, divisé par une draperie damassée, verte ou pourprée ; une vaste ornementation architecturale les encadre et emplit les fenêtres immenses de la dernière période de l'art du moyen âge.

La transformation est radicale. L'épanouissement final du style ogival aurait dû logiquement — il est intéressant de le constater — amener une recrudescence de la coloration des vitraux ; or, on s'accommode, au contraire, d'un affaiblissement caractérisé de la puissance d'effet obtenue par la diversité des tons intenses. Cette sorte de camaïeu oblige le peintre à augmenter l'importance du modelé, au détriment du trait noir qui va disparaître.

Avec le XVIe siècle, le vitrail devient, dans une certaine mesure, un tableau translucide qui ne respecte plus les formes architecturales.

Les scènes se compliquent et s'étendent sans tenir compte des meneaux de pierre. Toutefois, une exécution large et nerveuse, ainsi que la beauté des tons du verre impriment aux verrières de cette luxuriante époque un aspect décoratif de genre spécial qui en fait oublier les défauts et en explique le succès..... »

Après avoir passé en revue, et analysé avec sa haute compétence, les œuvres de vitrerie peinte exposées à Paris l'an dernier, M. Didron conclut que le rôle de ce grand art restera désormais secondaire, et que son caractère laïc s'accentuera de plus en plus. Il envahit les édifices civils, les hôtels somptueux et les habitations bourgeoises ; mais le vitrail civil et domestique, peu encouragé, se manifeste avec peu d'éclat. A titre de décoration des édifices religieux, il est entré dans une ornière commerciale qui le fait dévier de plus en plus vers les banalités de conception et la médiocrité des procédés d'exécution peu propres à élever le niveau de l'art.

Autrefois, l'État soutenait les ateliers par les commandes nécessaires pour la restauration des verrières des cathédrales. Cette restauration est suspendue, et la persécution religieuse, qui pour être sourde n'en est que plus désastreuse, ôte aux églises les ressources qu'elles consacraient jadis à soutenir le plus brillant de nos arts nationaux. La détresse est telle, que les rares travaux de restauration des vitraux appartenant aux grandes cathédrales de France sont l'objet d'adjudications sur rabais par voie de soumission cachetée. L. C.

UNE FONTE DE CLOCHES AU TEMPS JADIS, par M. J. Berthelé. — Brochure grand in-8°. Poitiers, Blais, 1890.

Brochure intéressante autant que courte ; c'est que tout est changé dans l'art dont il s'agit, depuis que la facilité des communications a substitué quelques grands ateliers fixes de fonderie à de nombreux chantiers volants. Les fondeurs de jadis, modestes et nombreux, « Lorrains de nation » pour la plupart, originaires du Basigny : Breuvannes, etc., se répandaient par la France, et travaillaient au pied des beffrois et clochers. On réunissait le métal comme on pouvait ; vieux chaudrons, casserolles, vaisselle d'étain, chenêts, mortiers et chandeliers contribuaient à l'alliage, et le faussaient parfois. La coulée était un événement, et les bonnes gens du lieu y prêtaient la

main avec empressement ; les forgerons fournissaient une légion de soufflets et de souffleurs ; une grande beuverie couronnait l'œuvre.

A ces détails pittoresques, M. Berthelé en ajoute quantité d'autres, du plus vif intérêt. De son étude ressort une conclusion : c'est que les archéologues qui entreprennent la monographie d'une paroisse feront bien désormais de rechercher les vestiges des fontes de cloches, qui auront été faites sur place ; c'est un filon ouvert.

ESSAI SUR L'ART CAMPANAIRE EN POITOU DU XIIIe AU XIXe SIÈCLE, par le même. (Extrait du *Bulletin archéologique*). — Brochure grand in-8°. Paris, Leroux, 1889.

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler cet autre mémoire de M. Berthelé sur les cloches ; il convenait de le rappeler ici à côté du précédent.

LANTERNES DES MORTS, CROIX DE CIMETIÈRES ET CROIX DE CARREFOURS DES DEUX-SÈVRES, par le même. — Broch. gr. in-8°, de 30 pp. 14 pl. lithogr. Saint-Maixent, Reversé, 1890.

Le Département des Deux-Sèvres abonde en anciennes croix de pierre. M. Bouneault en a dessiné treize des plus intéressantes, plus la belle lanterne des morts de Pers ; il a par là provoqué le classement de 12 de ces petits monuments. M. Berthelé a complété un si utile travail par des descriptions faites avec la méthode scientifique qu'il apporte à tous ses travaux.

Une des plus intéressantes, la croix hosannière d'Aiffres, remonte au XIIe siècle ; c'est un groupe de quatre colonnes cylindriques accolées, portant une croix minuscule ; l'ensemble atteint dix mètres de hauteur. De la même époque et de la même forme sont les croix de cimetière de Gourgé et de la Peyratte. Celles de Pamplie (XIIe s.), de Saint-Georges-de-Noisné (XIVe s.) et de Marnes (XVIe s.) offrent le fût monocylindrique ; il en est de même des croix romanes de Louin, de Saint-Christophe-sur-Roc et de Prahecq. A Saint-Maixent-de-Beugné (XIIIe s.) la colonne surmonte un large perron.

L. C.

HISTOIRE DES PAPES DEPUIS LA FIN DU MOYEN AGE, par le Dr L. Pastor, traduit de l'allemand, par P. Rayaud. — 2 vol. in-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1888.

Il ne nous appartient pas d'apprécier au point de vue historique et littéraire ce bel et excellent ouvrage, écrit d'après un grand nombre de documents inédits, extraits des archives secrètes du Vatican et d'autres dépôts importants, et accompagné d'une multitude de renvois aux sources, qui témoignent combien consciencieusement il a été élaboré. Mais il y a lieu de signaler à nos lecteurs les pages remarquables où le savant allemand, à l'instar de ce que M. Muntz a fait en France, étudie l'influence des papes et spécialement de Nicolas V sur les origines de la Renaissance en Italie. Un chapitre des plus intéressants est consacré aux encouragements prodigués par ce pontife aux nouveaux développements des arts et de la littérature; aux restaurations et constructions colossales et somptueuses qu'il entreprit dans les États de l'Église ; aux artistes qu'il protégea avec une générosité inouïe, depuis Fra Angelico jusqu'aux plus fervents adeptes de l'art classique qui formèrent la cour des Muses ; enfin à la fondation de la bibliothèque vaticane. Plus loin il apprécie l'attitude de Calixte III à l'égard de la Renaissance, et le justifie des accusations élevées contre lui par les humanistes.

LES MICAULT BELGES, LEURS PORTRAITS ET LEUR HISTOIRE, par J. Th. de Raadt, et E. de Munck, broch. in-8°, 2 pl. Bruxelles, Vromant, 1889.

Les érudits auteurs de cette étude ont reconnu sur deux volets d'un triptyque conservés au Musée royal de peinture de Bruxelles, les armoiries de la famille Micault, dont ils ont établi la généalogie et écrit l'histoire. Des recherches patientes dans les archives leur ont permis d'établir l'identité des neuf personnages qui y sont représentés. Ils font connaître ensuite de nombreuses particularités sur ces deux panneaux intéressants. Leur auteur reste inconnu, mais MM. de Raadt et de Munck ont du moins trouvé la preuve qu'ils ont été peints entre 1547 et 1559 et ont orné l'autel de Saint-Lazare à l'église de Sainte-Gudule. Depuis cette publication M. de Raadt a recueilli dans les archives de cette paroisse, quelques nouveaux renseignements sur ces peintures, et notamment sur le panneau central, perdu, dont le sujet était ignoré ; nous les communiquerons ultérieurement à nos lecteurs.

L. C.

DES ARCHITECTES DE L'ÉGLISE COLLÉGIALE DE SAINTE-WAUDRU A MONS, par J. Hubert. Brochure, 1889. (Extrait de l'*Émulation*.)

Longtemps Jehan de Thuin passa pour avoir projeté et fait exécuter les plans de la collégiale de Sainte-Waudru. Dans la suite on reconnut, qu'à l'époque de sa mort, l'église était commencée depuis 107 ans.

L'honneur en fut ensuite attribué à Matthieu

de Layens, le célèbre architecte de l'hôtel-de-ville de Louvain, par Schayes. Chalon, M. Wauters, M. Ed. Van Even et M. Devillers, sans se ranger à cet avis, lui attribuent une grande part dans la conception architecturale.

On a cru depuis que c'est à Michel de Rains, maître maçon de Valenciennes, que sont dus les plans de ce bel édifice.

Plus tard M. Devillers fit connaître deux plans et deux extraits de comptes conservés aux archives de l'État, à Mons, et qui ont figuré à l'exposition d'architecture de 1883 à Bruxelles. Le savant archiviste Montois avait cru pouvoir affirmer, pour ce qui concerne ces précieux documents, qu'il s'agissait de « *Deux plans ou patrons pour la reconstruction de l'église* » et que « *Ces plans ont été dessinés par Michel De Rains* ». M. Hubert établit rigoureusement qu'il faut seulement conclure des plans et extraits de comptes, que De Rains fut invité à donner *son avis;* si pour faire comprendre cet avis, il a fourni deux plans ou « patrons », rien ne prouve que ces plans aient été suivis ou soient ceux qui sont déposés aux archives.

Au contraire ce qui frappe un observateur attentif, c'est qu'ils n'appartiennent pas à une mais à deux églises essentiellement différentes.

De plus, le « patron » catalogué sous le n° 408 (celui qui porte le millésime 1448) et le plan réel de Sainte-Waudru sont aussi dissemblables que peuvent l'être des monuments similaires d'une même époque. Ils le sont tellement, qu'aucune analogie n'existe entre eux : les chœurs, les chapelles diffèrent totalement ; le transept de Sainte-Waudru n'a qu'une nef, celui du « patron » en a trois.

En réalité, le soi-disant « patron » de Michiel De Rains est un tracé... du célèbre Robert de Luzarches ; c'est le plan de... la cathédrale d'Amiens.

En somme on peut affirmer que les deux « patrons » conservés aux archives de l'État à Mons, comme ayant eté dressés par Michiel De Rains pour la reconstruction de l'église de Sainte-Waudru, n'ont aucun rapport avec cette collégiale, et qu'ils n'ont pu, en quoi que ce soit, servir à la reconstruire.

M. J. Hubert est donc fondé à conclure que Mathieu de Layens et Michel De Rains, pas plus que Jehan De Thuin, ne peuvent être regardés comme les architectes de l'église de Sainte-Waudru.

Par l'étude que nous résumons ici l'architecte distingué de la ville de Mons, apporte des données de premier ordre, et une lumière nouvelle sur l'histoire des principaux monuments de son pays. Nous l'en félicitons hautement.

L. C.

HOPITAL DE LA BYLOKE. — Monographie publiée sous le patronage de l'État etc. et de la ville de Gand par A. Verhaegen. Album de 43 pl. in-folio dessinées par E. Serrure et A. Van Assche. Gand, Annoot-Braekman 1889.

Prix : fr. 40,00 sur papier ordinaire.
» fr. 60,00 sur papier de Hollande.

L'antique *Byloke* de Gand rivalise par son caractère monumental avec le vieil hôpital de Lubeck et la grande salle des malades de Tonnerre. Viollet-le-Duc n'hésite pas à proclamer ce dernier l'un des plus beaux exemples de l'architecture civile française de la fin du XIIIe siècle. Cette appréciation flatteuse peut s'appliquer à la grande salle de la Byloke malgré ses dimensions, plus restreintes d'un tiers que celles du monument français ; elle est, du reste, de 65 ans plus ancienne (1282) que celle de Tonnerre ; sa vaste voûte en bardeaux l'emporte comme élévation. Elle est le seul vestige des constructions élevées au XIIe siècle pour l'*abbaye de la Vierge Marie ;* mais les bâtiments du XIVe siècle qui existent encore sont d'un haut intérêt aussi bien pour l'archéologue que pour l'artiste. Le bâtiment chapitral peut être considéré comme la plus belle construction en brique de la Belgique, comme le chef-d'œuvre de cette gracieuse architecture flamande en terre cuite, qui n'a guère de rivale dans l'Europe. Le merveilleux pignon occidental est le spécimen le plus riche de ce que l'on peut rêver dans ce genre. Ajoutons qu'à l'intérieur on rencontre une belle voûte en bardeaux, de gracieuses consoles sculptées, et des peintures murales souvent citées comme les vestiges les plus importants que la Belgique conserve de l'art pictural gothique.

Tels sont en quelques mots les principaux mérites de l'édifice auquel MM. Verhaegen, Serrure et Van Assche viennent de consacrer une étude absolument complète. Leurs 43 planches gr. in-folio en donnent tous les détails, jusqu'à la dernière pierre d'appareil, avec une précision analytique qu'on ne saurait surpasser et avec une abondance que nous serions tenté de trouver exagérée. Toutes les projections, toutes les coupes, tous les détails, tous les profils d'exécution en grandeur y sont donnés comme pour un bâtiment à construire. Nous aurions mauvaise grâce à nous plaindre d'un excès de ce genre ; remercions ces artistes érudits de nous avoir donné une monographie aussi complète d'un monument si intéressant et d'autant plus utile à connaître, que les constructions civiles de l'époque gothique encore debout sont plus rares. L. C.

Périodiques.

L'AMI DES MONUMENTS.

SIGNALONS dans le n° 17 de 1890 de belles planches reproduisant le château de Barbe-Bleue à Tiffanges; une bonne vue de la porte de Malpertuis à Salins (Jura) démolie en 1887; une étude de M. A. Mazel sur le château de Saint-Germain-Beaupré (Creuse), et un article des plus attrayants de M. Houdet sur l'état de l'art en France en 1830 et le vandalisme qui régnait à cette époque dans la Meuse.

L'ÉMULATION.

L'élégant organe de la Société centrale des architectes belges se montre toujours plein de vie et d'entrain. M. P. Saintenoy y rend compte, d'une façon plus développée qu'on ne l'a fait nulle part ailleurs, du Congrès international de Paris pour la protection des œuvres d'art et des monuments. Un visiteur de l'exposition de Paris, pétillant écrivain, qui signe P. S., et qui est sans doute le même infatigable collaborateur de l'Émulation, passe une alerte revue des constructions de l'exposition au point de vue architectonique, semant des éloges mesurés, et des critiques courtoises, avec des fleurs d'esprit. — M. J. Hubert établit avec une rigueur scientifique de bon aloi, que les architectes de l'église de Sainte-Waudru à Mons ne sont pas ceux que d'aucuns ont pensé, et que l'un des plans conservés et considérés comme ayant servi à l'édification de cet édifice n'est autre que celui de la cathédrale d'Amiens. Ce travail est à lire par tous les archéologues.

L'Émulation reproduit l'instructive conférence donnée par M. H. Mahy sur la sculpture et les sculpteurs à Malines du XIVe au XVIIIe siècle, pleine d'indications précieuses pour l'histoire de l'art belge.

Parmi les planches nous nous bornerons à signaler la restauration de la tour romane de Saint-Germain à Tirlemont par M. A. Van Assche, et l'église de Saint-Jacques à Aix-la-Chapelle par M. H. Wiethase.

L'ARCHITECTURE.

Suivons jusqu'au bout M. Boileau dans ses exposés de doctrine, où il oppose la « *raison* » classique au « *rationalisme* » gothique. Présentement il exalte les mérites de la Renaissance et en particulier l'essor qu'elle a donné à la peinture et à la sculpture comme auxiliaires de l'architecture. « Le relief modelé monochrome et le dessin coloré jusqu'à faire illusion de relief, voilà, selon lui, les aspects sous lesquels se présente toute espèce d'apparence monumentale bien complète. » — Formule absolument fausse. La peinture et la sculpture se doivent mutuellement l'aide qu'elles prêtent chacune à l'architecture, et au lieu de se contredire, elles doivent s'unir dans une expression vraie et complète. Sur l'architecture, greffez le relief modelé, et au lieu de le laisser monochrome, ajoutez-y la peinture sincère et franche, et vous aurez réalisé la vraie trilogie monumentale.

On sait que la Renaissance a fait table rase de l'ornementation gothique, si naturelle, si libre, si féconde, variée à l'infini comme la création où elle puisait directement. A ces formes indéterminées, elle a substitué un système de partis-pris décoratifs, arbitraires mais déterminés, catalogués, formulés, comme l'avaient été les ordres avec leurs modules. Au lieu de saines et généreuses végétations qui se développaient jadis librement en fleurons, en rinceaux, en festons, en crétages, en écoinçons, ce furent des chapelets d'oves, des rangées de denticules, des enfilades de perles, des lignes de gaudrons, des bandes de postes, des carreaux, des piastres, que sais-je? Toutes choses sèches, mortes, pétrifiées, stéréotypées..... mais classiques! M. Boileau s'enivre de cette terminologie prétentieuse et froide. « Où trouvez-vous, dit-il, des expressions si bien *déterminées ?* Dans le gothique » ?

Déterminées tant que vous voudrez! Voilà un beau mérite! J'aime bien mieux les ornements romans, qui, dans cet ordre, avaient une variété autrement riche, indéterminée, infinie, vivante, originale, expressive. Que signifie cette détermination, sinon l'indigence d'une conception étroite, empruntée, surannée, qui vous condamne à une répétition indéfiniment monotone, et vous fait une opulence analogue à celle de l'avare qui recompte toujours ses mêmes pièces d'or, pour ne pas dire ses piastres?

Misère donc que cette détermination! Et misères aussi, dans leur orgueilleuse allure, que tous ces oripeaux qui vous enchantent, trophées d'attributs, vases, draperies, cartouches, que sais-je? Toutes choses détournées de leur sens naturel, de leur destination vraie, de leurs fonctions raisonnables, qui ne sont pas conçues par l'artiste, mais appelées par des conventions routinières... déterminées.

Notre auteur va plus loin. Il n'hésite pas, dans son enthousiasme, à opposer avec dédain les grossiers symboles de la mythologie à cet ensemble véritablement encyclopédique et doctrinal, qui forme l'iconographie du moyen âge.

S'il s'agit d'accuser la construction pure, il évoque avec triomphe le bossage, le vermiculé, la

clef saillante, le chambranle, etc... « Que tout cela, dit-il, laisse loin le fameux appareil du moyen âge ! Où rencontre-t-on, avec la même certitude, une façon si brève et si puissante de mettre pour ainsi dire en action la matière inerte ? ». — Erreur ! Le bossage est aussi expressif sur l'appareil vrai, qu'une perruque sur une chevelure naturelle ; la clef saillante prouve l'inintelligence de la forme expressive d'un arceau et le chambranle est l'invention puérile d'un art privé de raison, qui ne sait plus distinguer entre une baie qu'on perce et une glace qu'on encadre.

Mais tous ces motifs *déterminés* ne sont que la menue monnaie de la Renaissance. « C'est la nature elle-même, prise dans le triomphe de sa nudité, qui en détermine l'idéal. Par l'intervention de l'être intelligent par excellence dans toutes les postures, à tout propos, pour toutes les besognes *(sic)*.... » Ici M. Boileau rentre dans la vérité en développant cette thèse, que par l'exaltation des qualités du corps humain et de la beauté physique, l'art est l'expression vraie de la civilisation telle qu'il l'entend et telle que l'entendent un trop grand nombre de nos contemporains. Hélas ! oui, il n'a que trop raison.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

ALBUM DES MISSIONS CATHOLIQUES. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Les 4 vol. réunis, fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

Berthelé (Jos.). (*) — UNE FONTE DE CLOCHES AU TEMPS JADIS. — Brochure gr. in-8°. Poitiers, Blais, 1890.

Le même. (*) — ESSAI SUR L'ART CAMPANAIRE EN POITOU, DU XIIIe AU XIXe SIÈCLE. — Brochure gr. in-8°. Paris, Leroux, 1889. (Extrait du *Bulletin archéologique.*)

Le même. (*) — LANTERNE DES MORTS, CROIX DE CIMETIÈRES ET CROIX DE CARREFOURS DES DEUX-SÈVRES. — Br. gr. in-8°, de 30 pp. et 14 planches ; lithogr. Saint-Maixent, Reversé, 1890.

Cerf (Ch.). (*) — DISSERTATION SUR LE RATIONAL EN USAGE DANS L'ÉGLISE ROMAINE ET DANS L'ÉGLISE DE REIMS. — In-8° de 30 pp. Reims, 1889.

Cloquet (L.). — ÉLÉMENTS D'ICONOGRAPHIE CHRÉTIENNE. — TYPES SYMBOLIQUES. — Gr. in-8°, de 380 pp. sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Corneille (P.). — L'IMITATION DE JÉSUS-CHRIST, traduite en vers français. — Vol. in-4°, de XXXII-626 pp., impression de luxe, gravures et chromolithographies. Édition de bibliophile, papier de Hollande, en portefeuille. 100 exemp. numérotés à la presse. Prix : 75,00 ; Édit. sur papier teinté, broché fr. 30,00 ; en belle reliure, cuir avec clous, fr. 55,00. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00. Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; — 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Delisle (L.). — LE FORMULAIRE DE TRÉGUIER ET LES ÉCOLIERS BRETONS DES ÉCOLES D'ORLÉANS AU COMMENCEMENT DU XIVe SIÈCLE. — Broch. in-8°. Orléans, Herluison, 1890.

Didron (Éd.). (*) — LE VITRAIL DEPUIS CENT ANS. — Coulommiers, imp. P. Brodard et Gallois, 1889.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue.*

Durand (l'abbé). — L'ÉCRIN DE LA SAINTE VIERGE. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

Espérandieu (Ém.). (*) — NOTICE DU BAPTISTÈRE DE SAINT-JEAN DE POITIERS. — In-f° de 7 pages, avec 2 grandes phototypies et gravures dans le texte. Paris, Motterez, 1889. — (Extrait des *Paysages et monuments du Poitou.*)

Gebhart (Ém.). (*) — L'ITALIE MYSTIQUE, HISTOIRE DE LA RENAISSANCE RELIGIEUSE AU MOYEN AGE. — Un vol. in-16. Paris, Hachette et Cie. Prix : broché fr. 3,50.

Germain (L.). — BAINVILLE SUR MADONE (CANTON DE TOUL-SUD). — Excursions épigraphiques. — Broch. in-8°. Nancy, Sidot, 1890.

Lecoy de la Marche. (*) — LE XIIIe SIÈCLE ARTISTIQUE. — Grand in-8° jésus, de 430 pp., illustré de 190 gravures dans le texte. Prix : broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Magne (L.). (*) — L'ART DANS L'HABITATION MODERNE. — Gr. in-8° de luxe, 72 pp. 24 gravures. Paris, F. Didot, 1887.

Marès (Frère). — COURS D'ARCHITECTURE. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierre de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Méloizes (Alb. des). — LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES POSTÉRIEURS AU XIIIe SIÈCLE. — Recueil périodique format grand in-plano de 0m,70 sur 0m,55, composé de planches en chromolithographie et d'un texte descriptif.

L'ouvrage comprendra 10 livraisons, Lille, Soc. Saint-Augustin, Prix d'une livraison : fr. 20,00.

Mély (F. DE). (*) — JEHAN SOULAS, AU LOUVRE ET A LA CATHÉDRALE DE CHARTRES. — Broch. grand in-8° ornée de 2 pl. Paris, Plon et Nourrit, 1889.

Merlet (R.). (*) — PETITE CHRONIQUE DE L'ABBAYE DE BONNEVAL, DE 857 A 1050 ENVIRON. — In-8°. Chartres, Garnier, 1890.

Montault (Mgr X. Barbier de). — REVUE DES INVENTAIRES. — Paraissant tous les deux mois par fascicule de 8 pages, in-4°. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix de l'abonnement : fr. 5,00. par an.

Le même. (*) — ŒUVRES COMPLÈTES. — Recueil gr. in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pp., t. Ier, *Rome, inventaire ecclésiastique ;* t. II, *Rome, le Vatican.*

Pastor (Dr L.). (*) — HISTOIRE DES PAPES DEPUIS LA FIN DU MOYEN AGE. — Traduit de l'allemand par **Ragnaud** (F.). — 2 vol. in-8°. Paris, Plon, Nourrit et Cie, 1888.

Perrot (G.). et **Chipiez** (Ch.). (*) — Histoire de l'art dans l'antiquité. — In-4°, t. V. Paris, Hachette, 1890.

Ris-Paquot (*) — Dictionnaire des poinçons, symboles, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français et étrangers, etc. — Petit in-8°, de VIII-384 pp. avec nombreuses gravures. Paris, H. Laurens, 1890.

Saintenoy (P.). — Le congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments, tenu a Paris, et le Ve congrès d'histoire et d'archéologie de Belgique tenu a Middelbourg (Pays-Bas). — Brochure in-8°. Bruxelles, Vromant, 1890.

Wyzewa (T. de) et **Perreau** (X). — Les grands peintres des Flandres, de la Hollande, de l'Italie et de la France. — 386 grav. Paris, Firmin-Didot, 1889.

Belgique.

Caster (Abbé van). (*) — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix: 15,00.

De Raadt (J. Th.) et **De Munck** (E.). (*) — Les Micault belges, leurs portraits et leur histoire. — Br. in-8°, avec 2 pl. Bruxelles, Chamat, 1889.

Helbig (J.). (*) — Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége, depuis les plus anciennes œuvres mentionnées par les chroniqueurs jusqu'a la chute de la principauté et son annexion a la France. — Un vol. in-8°, de 300 pp. Liége, impr. L. de Thier.

Hubert (J.). (*) — Des architectes de l'église collégiale de Sainte-Waudru, a Mons. — Broch. (Extrait de l'*Émulation*) 1889.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Lagrange (A.) et **Cloquet** (L.). — Études sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 [1].

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Le même. (*) — Hopital de la Byloke. — Monographie publiée sous le patronage de l'État etc. et de la ville de Gand. — Album de 43 pl. in-f° dessinées par E. Serrure et A. Van Assche. Gand, Annot-Brackman, 1889.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Hollande.

Taurel (E.), **Génard** (P.), **Moll** (W.), **Siret**, **Sluckx** (A.), **Thym** (A.), **De Vries.** — De Christelijke kunst in Holland en Vlaanderen. — Gr. in-4°. Prix : fr. 23,00.

Italie.

Rossi (J.-B. de). (*) — La capsella argentea africana offerta al sommo Pontefice Leone XIII dall' Emo Sig. Card. Lavigerie, arcivescovo de Cartagine. — Roma, Tip. della Pace, 1889.

L. C.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.*

Chronique. RESTAURATIONS : château et cathédrale de Dijon ; Tour de l'Horloge d'Auxerre ; château de Dissais ; basilique à Langres ; monuments de Bourges, de Bruges et de Gand. — NOUVELLES : église de Caudry ; la Madeleine de Paris ; Congrès, etc.

Restaurations.

MONSIEUR André Arnould se fait l'écho d'un mouvement d'opinion qui se produit à Dijon, en faveur du vieux château, qui, tout mutilé, est encore le plus beau fleuron de la couronne artistique de la ville. Sa vieille tour se dresse encore fière et solide, à l'échancrure d'un boulevard amorcé et prêt à lui passer sur le corps. Le spirituel archéologue dijonnais montre qu'il peut être maintenu sans compromettre aucune condition de viabilité. Il se trouve précisément jeté là où on l'aurait inventé, s'il n'eût existé, pour masquer des pauvretés de raccord qu'offre le tracé du boulevard.

Un autre projet occupe les Dijonnais, le rétablissement de la flèche de la cathédrale de Saint-Bénigne. Toutefois, il ne saurait être question de passer du projet à l'exécution avant la réfection des quatre piliers de la croisée, travail délicat, rempli de dangers même, que conduit avec talent et prudence M. Charles Suisse, architecte diocésain; il a eu déjà la bonne fortune d'achever, sans le moindre accident de personne, le difficile démontage de la flèche.

La future flèche dont le projet sera exposé au Salon de 1890, rendra celle du XVe siècle; l'aiguille s'élancera à 91 mètres de hauteur du pavé au coq terminal. A la base, des contreforts détachés porteront les statues des saints personnages mêlés à l'histoire de la vieille abbaye bénédictine.

M. A. Guillon écrivait récemment au *Constitutionnel* (de l'Yonne) pour signaler le projet de démolir, et refaire à neuf la Tour de l'Horloge d'Auxerre.

« Déjà Auxerre a perdu les deux tours intactes, avec leurs fossés, qu'on voyait encore, il y a quelques années, sur le boulevard Vauban.

« Vézelay avait autrefois cinq portes, qui ont été démolies faute d'avoir été entretenues ; il n'en reste plus qu'une qui menace ruine et qui aura un beau jour le sort des autres.

« Les architectes ne s'intéressent qu'aux monuments qu'ils peuvent *refaire*, au lieu de conserver ceux qui existent et de les consolider.

« Demandez à dix architectes le projet de reconstruction d'un monument ancien, ils vous donneront dix projets différents.

« On ne refait pas ce qui est vieux.

« Non seulement parce que les ouvriers d'aujourd'hui n'ont plus la méthode de construction des ouvriers du moyen âge; ceux-ci avaient derrière eux une longue tradition qui leur permettait de faire presque inconsciemment des chefs-d'œuvre ; mais parce que le simple bon sens s'oppose à ce qu'on dépense inutilement de l'argent à refaire du faux vieux. »

Un monument restauré (ne pas confondre avec consolidé), me fait toujours, dit M. Guillon, l'effet d'un vieillard sortant de chez un coiffeur qui lui a noirci la barbe et la moustache pour le rajeunir. Le pauvre ne fait illusion qu'à lui-même.

A la sollicitation de M. L. Palustre, Mad. Fruchard, propriétaire du château de Dissais, s'est décidée à faire enlever le plancher et les cloisons qui, depuis soixante ans environ, transformaient en vulgaires logements le bel oratoire de Pierre d'Amboise.

Les travaux de démolition commencés le 29 août étaient terminés le 2 septembre. — Sous la couche de plâtre qui recouvrait les murs, M. Palustre a retrouvé toute la décoration inférieure, composée d'une série d'anges à mi-corps soutenant de magnifiques draperies. Il y a là, comme couleur et comme dessin, toutes les variétés de brocard imaginées au XVe siècle. Sur les pans coupés, de chaque côté de la fenêtre, existaient deux socles qui, probablement, devaient supporter des tenants d'armes. A l'opposé s'ouvrait la porte en arc surbaissé, décorée intérieurement de grands écussons dans des couronnes de laurier. A droite est peint un goupillon dans son bénitier.

UN Comité ayant à sa tête L. G. Mgrs les évêques de Langres, d'Autun et de Dijon, et une élite des notabilités catholiques de la Haute-Marne, fait un appel au public chrétien pour la reconstruction de la crypte et de la basilique des saints jumeaux Spéosippe, Éléosippe, Méléosippe, premiers martyrs de Langres.

Il s'agit de rendre à son état premier cette crypte aux voûtes effondrées, aux colonnes éparses et ensevelies sous terre, où, selon d'anciens manuscrits, se trouvent les restes précieux de saint Mennebaut et l'autel sur lequel, aux

premiers siècles de l'Église, se célébraient les Saints Mystères (1).

LA restauration de l'hôtel Cujas à Bourges s'achève en ce moment. Les traces des dégradations que lui avaient fait subir l'ancienne municipalité sont effacées. Le comble est rétabli dans son état primitif. Bientôt le Musée de la ville pourra être installé dans cet édifice. On y a découvert un bas-relief représentant le massacre des Innocents qui a été acquis par le Musée du Louvre.

M. Boeswilwald a terminé la restauration de la grange des dîmes du chapitre de la cathédrale de Bourges. Ce curieux spécimen de l'architecture civile du XIIIe siècle est destiné à abriter la maîtrise.

M. de Chasteigner a entretenu la Société des Antiquaires de l'Ouest d'un projet qui menace l'église d'Ingrande près Chatelrault. On médite d'adosser à la partie la plus intéressante du monument une sorte de remise. La Société a signalé ces projets aux autorités.

DES travaux d'embellissement se poursuivent dans la ville si pittoresque de Bruges. La partie centrale de l'hôtel du gouvernement provincial est sous toit. A la partie Sud de la ville, le nouvel hôpital pour incurables, en renaissance flamande, est terminé à demi. Le travail principal de restauration est celui du vaste hôtel princier de la Gruuthuuse, dont la moitié revit en quelque sorte dans sa richesse première. Faisons des vœux pour que l'œuvre si bien commencée s'achève intégralement sans tarder. On se prépare à restituer à l'intérieur de l'hôtel de ville le cachet flamand de sa belle façade. La salle gothique avec ses peintures murales, dont les cartons avancent rapidement, sera peut-être unique en Belgique.

GAND aussi continue à réparer les outrages faits par le temps à ses vieux monuments. Après la cathédrale, c'est l'église Saint-Michel qui est l'objet d'un grattage intérieur, faisant reparaître la brique rose, dans une ossature de pierres blanches, ensevelies sous le platras. — A Saint-Bavon, les portails extérieurs vont recevoir leurs statues, qui ont été l'objet d'un concours, peu brillant d'ailleurs, entre MM. de Beule, Pauwels, Van Uytvank, Zens, etc.... De l'avis de tous. M. de Beule méritait la palme accordée fort légèrement à M. Zens.

Au moment où j'écris, on dresse les échafaudages devant la charmante halle *des drapiers*, le gracieux édifice, construit en 1445 sur les plans de Simon Van Assche ; son homonyme moderne M. A. Van Assche a tracé des plans pour sa restauration.

La gouvernement vient d'approuver le cahier des charges relatif à la première partie des travaux de restauration du *Steen* de Gérard le Diable, dont nous avons parlé ici jadis.

Les travaux de déblai se poursuivent activement au château des Comtes, sous la direction de M. De Waele. Il s'agit pour le moment de faire disparaître les constructions parasites entassées sur le vieil édifice. Les bâtiments datent d'époques successives, et leurs dispositions révèlent des préoccupations fort diverses chez les barons qui les ont fait édifier. C'est d'abord le lourd donjon, dont Baudouin Bras-de-Fer étageait la masse grossière et formidable, sans nul souci de la forme et dans la seule vue d'y trouver un repaire inexpugnable pour lui-même et ses hommes d'armes. Puis Philippe d'Alsace enferma un vaste espace dans un rempart extérieur qui augmenta la force de résistance du château et dispensa le baron et sa famille de se confiner dans le noir donjon. Des constructions où se manifeste une heureuse recherche de la forme se groupèrent autour du burgh primitif. Ici, la chapelle aux voûtes massives s'appuyant avec une surprenante hardiesse sur d'élégantes colonnes ; du côté opposé, la délicieuse galerie romane, aux piliers délicatement sculptés, aux gracieuses arcades, d'où les nobles dames contemplaient les joutes des chevaliers rompant des lances en leur honneur. Puis les appartements d'habitation, dont quelques vestiges révèlent encore la richesse.

Nouvelles.

LE lundi de Pâques, Sa Grandeur Mgr Thibaudier a consacré la nouvelle église de Caudry, près Cambrai.

L'édifice, élevé sur les plans de M. Cordonnier, a 72 mètres de longueur totale extérieure, et 36 mètres de largeur au transept.

Il est, à l'intérieur, en style de la fin du XIIIe siècle, d'une grande élégance. Des absidioles, au transept et au pourtour du chœur, doivent recevoir, malheureusement une série d'autels désorientés. Le clocher a une hauteur de 74 mètres. C'est une tour véritablement coquette, trop coquette même, car ses atours, ses cordons, ses galeries, ses clochetons et le jeu pittoresque des charpentes de sa flèche, lui donnent l'air pimpant d'un beffroi civil plutôt que d'une tour d'église. Du reste tout l'extérieur de l'église, très cossu, très soigné, très habilement construit, manque un peu de l'austère simplicité qui con-

1. Adresser les aumônes à M. l'abbé V. Bigolet, curé de Saint-Geôsmes.

vient au style ecclésiastique, et produit une impression absolument différente de celle que l'on éprouve à l'intérieur. Nous avons constaté, non sans étonnement, que, tandis que l'on a prodigué la pierre en certains endroits, notamment dans les trop larges couvertures des rampants, on l'a remplacée, pour quelques cordons et les glacis des contreforts, par du ciment coulé dans la forme et avec la moulure de grandes pierres d'appareil !

L'emplacement de la nouvelle église a coûté 140,000 francs et la construction environ 400,000, ce qui forme un total de 540,000 francs. C'est un gros chiffre, mais la ville n'a pas à regretter cette dépense.

On restaure en ce moment la curieuse châsse de Sainte-Mavellande, que possède cette église, et qui ornent des figurines romanes d'apôtres assis.

Les travaux de restauration de la remarquable église de Finioux vont être mis en adjudication.

NOUS trouvons dans *Le Temps* les renseignements suivants au sujet de la mosaïque de la Madeleine :

La partie du chœur de la Madeleine, située entre la colonnade inférieure et la conque absidale qui la domine, n'avait jusqu'ici pour tout ornementation qu'un revêtement de marbre sans intérêt ; elle va être recouverte d'une large mosaïque à personnages. Ce travail sera exécuté prochainement.

Les cartons ont été demandés à M. Lameire, qui a suivi le développement de la mosaïque dans notre pays et a exécuté dans les édifices de l'État des travaux très importants, tels que les trois porches extérieurs de la cathédrale de Moulins, la grande frise du palais du Trocadéro, la coupole à fond d'or de l'église Saint-François-Xavier pour la ville de Paris, et, depuis, la frise des Nations, actuellement au Vatican.

L'exécution de la mosaïque de la Madeleine est confiée à un chimiste français qui a fait de grands sacrifices pour acclimater en notre pays l'art essentiellement décoratif de la mosaïque. M. Guilbert-Martin est le directeur des ateliers qui ont fourni les émaux pour les mosaïques du Panthéon et de l'escalier du Louvre. Il a, en outre, fondé à Saint-Denis une école de mosaïstes.

Le sujet que l'artiste a choisi est une panathénée chrétienne. Le Christ triomphant en occupe le centre ; il est entouré des saints personnages qui étaient, selon l'Évangile, ses amis de prédilection et que la tradition amène dans la Gaule pour y prêcher la nouvelle doctrine : saint Lazare, premier évêque de Marseille, accompagné de ses sœurs ; sainte Madeleine, patronne de l'église, et sainte Marthe ; saint Maximin, premier évêque d'Aix-en-Provence ; saint Julien, premier évêque du Mans ; saint Eutrope, premier évêque d'Orange ; saint Martial, premier évêque de Limoges ; saint Flour, premier évêque de Lodève, etc. Ces grandes figures, au nombre de vingt-deux, doivent se détacher en clair sur un fond d'or vigoureux.

Trois ans seront nécessaires pour mener à bien ce grand ouvrage.

UNE exposition rétrospective d'objets d'art et de curiosité aura lieu à Tours, dans l'ancienne église Saint-François-de-Paule, par les soins de la Société archéologique de Touraine, à l'occasion du cinquantième anniversaire de sa fondation. Cette exposition s'ouvrira le vendredi 9 mai 1890, et sera close le lundi 30 juin suivant.

Un Congrès provincial aura lieu pendant la durée de l'exposition sous la direction de M. J. Delaville le Roulx.

AU mois d'août s'ouvrira à Anvers, à l'occasion du 3e centenaire de Ch. Plantin, la *Conférence du Livre* depuis longtemps proposée mais toujours remise. En même temps, aura lieu l'inauguration du nouveau Musée des Beaux-Arts et du Musée des Antiquités du *Steen*.

LE Congrès liturgique qui doit se réunir à Rome pour fêter le treizième centenaire de l'élévation au Pontificat de saint Grégoire le Grand, ne traitera pas les questions liturgiques d'abord inscrites dans son programme. Le Saint-Père a exprimé le désir que ce Congrès se limitât à traiter les questions regardant l'archéologie, l'histoire ecclésiastique et les arts chrétiens, en laissant de côté les autres questions qui ont un rapport plus immédiat avec les questions liturgiques. Les raisons qui ont motivé cette décision sont faciles à comprendre.

Le Congrès se réunira au mois de mai prochain, dans l'antique abbaye de Mont-Cassin, sous la présidence de l'illustre cardinal Parocchi, vicaire de Sa Sainteté.

UN archéologue, amateur désintéressé de photographie, nous informe qu'il a déposé ses clichés chez M. Pierson, tireur photographe, 41, rue Taitbout, qui enverra sur demande affranchie le catalogue de la collection F. Martin-Sabon.

Cette collection comprend les églises et monuments les plus intéressants du moyen âge et de la Renaissance pris dans les bourgs et dans les villages de Seine-et-Oise, Seine-et-Marne, Eure, Poissy, Andrésy, Sartrouville, Maisons, L'Isle-Adam, Beaumont, Champagne, Jouy-le-Comte, Abbaye du Val, Bruyères, Nesles, Villiers-le-Bel, Gonesse, Montmorency, Taverny, Deuil, Groslay pour la Seine et Oise, Beauvais, Chambly, Amblainville, Borau, Puiseux, Le Mesnil St-Denis, Neuilly-en Thelle-Ercuis, Cires les Mello-Mello, Precy, St-Leu d'Esserent-pour l'Oise et toute une collection pour Gisors (Eure) (1). L. C.

1. S'adresser pour toutes les commandes à Mrs F. Pierson et fils, 41, rue Taitbout, Paris.

La collection se poursuit, et nous tiendrons nos lecteurs au courant des nouveaux travaux publiés par M. F. Martin-Sabon.

LE PEINTRE CHEZ SOI. Guide du peintre en bâtiment et décoration, par L. Caron. Un vol. in-8°, de 230 pages. Paris, rue du Cherche-Midi, 58, 1888.

Les règles et les procédés de la peinture même considérés au point de vue du métier, intéressent non seulement les praticiens, mais encore quantité d'amateurs et de personnes quelconques désireuses de s'initier à des détails pratiques, et tout spécialement, les élèves des écoles professionnelles, des écoles de dessin et d'art décoratif. Le traité que nous annonçons leur fournira tous les renseignements usuels sur l'outillage, les qualités et l'emploi des couleurs, les liquides qui servent à les préparer, l'apprêt des surfaces, les différentes sortes de peinture, le coût des matières premières, etc.

CATALOGUE DE MONNAIES ROYALES ET FÉODALES. par J. Hermerel et Serrure.

Nous profitons d'une obligeante communication pour reproduire ici une des pièces les plus

intéressantes de cette brochure : le rarissime denier frappé par l'évêque Conrad, qui occupait le siège de Genève vers l'an 1025 (1).

1. Le catalogue de MM. J. Hermerel et R. Serrure, est distribué gratuitement sur demande adressée à Paris, 53, rue de Richelieu. Les monnaies cataloguées sont toutes en vente aux prix marqués.

Les annonces ajoutées à la REVUE DE L'ART CHRÉTIEN n'impliquent pas recommandation au point de vue de l'art des objets qui y sont annoncés. Il va de soi que les articles de la REVUE indiquent seuls ce que nous approuvons ou pensons devoir blâmer.

Imprimé par la Société Saint-Augustin, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

33me Année. — 4e Série.

Tome IV (XLe de la collection).

4me livraison. — Juillet 1890.

L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive.

Quatrième et dernier article. (Voy. p. 183, 3me livraison, 1890.)

IV.
L'École locale d'Amiens.

APRÈS avoir étudié l'art à Amiens dans ses trois centres principaux, la cathédrale, les édifices de la ville et les peintures exécutées pour la confrérie de Notre-Dame du Puy, nous voudrions essayer de répondre à la question que nous nous sommes posée, en commençant ce travail ; quels sont les rapports qui existent entre l'art à Amiens et l'école flamande du XIVe et du XVe siècle ?

En recherchant les origines du mouvement, d'où est sorti, vers la fin du moyen âge, le caractère artistique donné à la confrérie de Notre-Dame du Puy, les deux membres de la Société des Antiquaires de la Picardie, dont nous avons déjà parlé, M. Rigollot et M. A. Breuil, ont exposé leur opinion dans la page qui suit :

« C'est un fait digne de remarque qu'à Amiens, au milieu du XVe siècle, une confrérie, formée en majeure partie de gens d'église et de bourgeois, ait fait exécuter, chaque année, un tableau en l'honneur de la Vierge. La dépense de cette exécution devait être assez lourde ; et pour que les maîtres de la confrérie l'acceptassent, il fallait que le goût des beaux-arts et en particulier celui de la peinture fussent très répandus chez nos ancêtres ; il fallait qu'Amiens renfermât des artistes capables d'exécuter les tableaux d'une manière satisfaisante. La réunion de ces diverses conditions peut, à notre avis, s'expliquer par l'existence d'écoles florissantes de peinture dans une province limitrophe de la Picardie, dans la Flandre, alors gouvernée par des

princes français et qui n'était pas un pays étranger, comme elle le devint plus tard après une longue séparation. Les frères Van Eyck devaient, pendant la première moitié du XVe siècle, doter de leurs chefs-d'œuvre les principales villes flamandes... Les nombreux élèves qu'ils avaient formés à Bruges durent se disperser, et quelques-uns vinrent probablement se fixer à Amiens. Les plus beaux tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy qui nous restent, ceux de 1499, 1518, 1519, 1520, 1521 et 1525, où l'on trouve un sentiment religieux si remarquable, des détails si nombreux et si délicats, un si frappant caractère de vérité dans les portraits, ces tableaux, disons-nous, ont eu pour auteurs soit des artistes flamands, soit des disciples de ces artistes (1). » M. Dusevel, dans l'ouvrage que nous avons déjà cité, émet à peu près la même opinion (2).

Il y a, nous le reconnaissons, et même nous le démontrerons, un fonds de vérité dans les observations des trois écrivains amiénois ; mais il ne nous paraît point possible d'adopter complètement leur conclusion. Selon nous, ils ne tiennent pas assez compte du mouvement artistique local qui s'était produit à Amiens et ils donnent une part trop large à l'action directe des maîtres flamands. Nous allons essayer d'élucider la question, en étudiant la situation de la ville d'Amiens au XVe siècle, en exposant ses relations avec l'Artois, la Flandre et le Hainaut, et en déterminant, autant que possible, les caractères que présentent les monuments, les objets d'art et les tableaux dont nous avons parlé.

Depuis le traité d'Arras, conclu en 1435, Amiens et les villes de la Somme restèrent sous la domination des ducs de Bourgogne jusqu'en 1463, et si, à cette dernière date, la capitale de la Picardie rentra pour un an ou deux dans le domaine de la Couronne, ce fut pour retomber de nouveau, de 1465 à 1471, entre les mains de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Depuis longtemps, d'ailleurs, cette ville était en fréquentes relations commerciales avec Arras, Douai, Saint-Omer, Lille, Tournai, Ypres, Bruges et Gand : au XIIIe et au XIVe siècle, elle faisait partie, avec ces cités et quelques autres, de la Hanse des dix-sept villes formée pour protéger et sauvegarder les négociants et leurs marchandises (1). Nous avons rappelé, dans *l'Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut*, qu'avant le XVe siècle les sociétés de tir et les confréries d'Amiens assistaient fréquemment aux fêtes et concours qui avaient lieu dans les Pays-Bas (2). Il continua d'en être ainsi après 1400 : quelques notes relevées presque au hasard dans les archives communales d'Amiens nous ont révélé que les archers de cette ville, même avant la domination des ducs de Bourgogne, prirent part à des concours, en 1403 à Malines, en 1424 à Lécluse, en 1425 à Thérouanne et en 1426 à Saint-Omer (3). Il est donc établi qu'il y avait des relations politiques et commerciales, et des rapports dans les réjouissances publiques entre Amiens et les Pays-Bas.

Un certain nombre de faits prouvent qu'il y avait aussi des relations artistiques. Aux mentions antérieures à 1401, que nous avons indiquées dans notre *Histoire de*

1. *Mémoires des Antiquaires de la Picardie.* Deuxième série, t. V, année 1858, p. 399 et 400. *Mémoire posthume de M. Rigollot, revu et terminé* par A. Breuil.

2. Dusevel, *Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens*, etc., p. 19.

1. *Essai sur les relations commerciales de la ville de Douai avec l'Angleterre au moyen âge*, par l'abbé C. Dehaisnes, p. 39. — Travail publié dans les *Mémoires de la Sorbonne* en 1866.

2. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans les Flandres, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, p. 392 et 393.

3. Archives communales d'Amiens, comptes des années 1403, 1424, 1425, 1426.

l'art, nous en ajouterons plusieurs pour le XVe siècle. Les comptes d'Amiens signalent, dès 1396, le sculpteur Jean Colart dit de Cologne, reçu bourgeois en 1401 en qualité d'étranger et sans doute originaire des bords du Rhin (1). En 1412 et en 1428, Jean et Antoine Lefebvre, l'un sculpteur et l'autre peintre, nés tous deux dans le Vimeu, pays picard, sont reçus bourgeois à Douai et exécutent divers ouvrages dans cette ville (2). En 1424-1425, Robin Cauxflans et Willemet, l'un et l'autre tailleurs de grès résidant à Valenciennes, travaillent à Amiens pour la ville (3). Dans le compte de l'année suivante, nous voyons les échevins acheter des étoffes au flamand Hennequin Menon et confier divers ouvrages à maître « André le peintre », dont le nom est plusieurs fois suivi de la mention *Dippre*, mot qui semble indiquer un lieu d'origine devenu ensuite un nom de famille (4). Le peintre Jean Marmion qui est chargé de plusieurs travaux par la ville de 1425 à 1444, et son fils Simon, à qui des ouvrages plus importants sont confiés de 1449 à 1454, s'établissent comme peintres, à partir de 1458, dans la ville de Valenciennes, où le second exécute des œuvres artistiques de premier ordre (5). Résidant encore à Amiens, ce dernier avait été, en février 1454, mandé à Lille, où il s'occupa, avec un grand nombre de peintres d'Arras, de Douai, de Tournai, de Bruges, d'Audenarde et de diverses autres villes, de motifs de décoration pour le célèbre banquet du Faisan (1). Ce travail en commun d'un artiste d'Amiens avec des artistes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut se retrouve en 1465, au sujet de la sculpture des 86 stalles de la cathédrale de Rouen sur lesquelles sont représentés les professions, les costumes et les instruments du moyen âge : les images sont taillées par le rouennais Philippe Viart, et par les deux flamands Laurent d'Ypres et Paul Mosselman ; pour achever l'ouvrage on appelle deux autres sculpteurs flamands, Gilles Duchâtel et Hennequin d'Anvers, et ensuite des hugiers d'Amiens et de diverses autres villes, Montreuil, Hesdin, Abbeville, Arras, Lille et Tournai (2). Comme nous l'avons dit plus haut, avant l'adoption d'un plan définitif pour les stalles d'Amiens, ceux qui avaient entrepris l'œuvre furent envoyés en diverses villes, entre autres à Rouen où ils étudièrent les remarquables sculptures qui étaient en grande partie l'œuvre d'artistes flamands. Les noms des entailleurs d'images Jacques Hac ou Haes et Jean Warin dit Ha, ainsi que celui du brodeur Jean de Rosendael, que l'on trouve fréquemment, pour l'exécution de divers travaux, dans les comptes de la ville d'Amiens au XVe siècle, semblent révéler aussi des artistes originaires de la Flandre (3).

En 1483-1484, les mêmes comptes présentent une mention concernant Simon Lheureux, sculpteur, que nous trouvons quelques années plus tard travaillant avec son fils Jean dans l'église d'Hénin-Liétart près de Douai, tandis qu'un Jean Lheureux est imagier de l'église Saint-Wulfran à

1. Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville, années 1396-1397 et 1401-1402.

2. Archives communales de Douai. Registre aux bourgeois de 1412 à 1470, fol. 22 et 48. — Archives départementales du Nord. Fonds de la collégiale Saint-Amé ; année 1412-1413.

3. Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville ; années 1424-1425, 1442.

4. Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville ; année 1425-1426, etc.

5. Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville ; années 1425-1426, 1426-1427, 1443-1444, 1448-1449, 1449-1450, 1450-1451, 1453-1454.

1. Archives départementales du Nord. Fonds de la chambre de comptes B. 2047, fol. 246 et suiv.

2. De Laborde. *Les ducs de Bourgogne*, t. I. Préface, p. CXIX.

3. Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville ; années 1443-1444, 1444-1445, 1446-1447, 1449-1450, 1450-1451, 1456-1457, 1480-1481, 1482-1483, 1487-1488, 1489-1490, 1495-1496, 1498-1499, 1500-1501.

Abbeville (1). L'exécution testamentaire d'Adrien de Hénencourt nous montre, vers 1530, François Boddet, tailleur de marbre à Tournai, fournissant la bordure de pierre placée autour du monument.

A ces preuves de détail qui ne permettent point de mettre en doute des relations artistiques réciproques, nous en ajouterons d'autres empruntées à l'étude comparative des monuments d'Amiens avec ceux des villes de la Flandre. A l'autel de la cathédrale, était suspendue une réserve eucharistique, formée d'une colombe en or attachée par une chaîne à une crosse richement ouvragée sortant du pied d'une croix, semblable à celles qui se voyaient dans la cathédrale d'Arras et dans la collégiale Saint-Amé à Douai. Le retable en vermeil avec niches et statues, servant de fond au maître-autel, était disposé et décoré comme ceux des deux églises abbatiales d'Anchin près Douai et de Saint-Bertin à Saint-Omer ; de même que dans ces deux dernières églises, il était protégé par des volets en bois que recouvraient de riches peintures. Les six colonnes en cuivre doré, servant de supports, sur le même maître-autel, à des anges portant les instruments de la Passion, se remarquaient aussi en diverses églises des Pays-Bas, entr'autres à Saint-Omer et à Arras (2). Les grands monuments funéraires, en bronze, en marbre et en pierre, les bas-reliefs commémoratifs et les plaques en cuivre de la cathédrale d'Amiens nous ont rappelé les mentions que nous avons trouvées dans les comptes de la cathédrale de Cambrai (1). Nous avons dit plus haut que les groupes sculptés en bois et en pierre qui sont conservés au Musée de la porte de Hal à Bruxelles et dans diverses églises du Nord de la France, à Ramousies, à Beauvois et à la Flamangrie, offrent des rapports pour la sculpture et la peinture, avec ceux du transept et des clôtures du chœur de la cathédrale d'Amiens. Sans doute l'ornementation que nous venons de décrire n'était point absolument spéciale au nord de la France ; mais nous croyons pouvoir dire que des ressemblances aussi nombreuses et aussi marquées indiquent l'influence d'un même courant artistique.

La décoration des édifices appartenant à l'échevinage d'Amiens était exactement semblable à celle des monuments civils dans les provinces des Pays-Bas. Dans les comptes de la ville d'Amiens, nous avons trouvé, au XIVe et au XVe siècle, au sujet de l'hôtel-de-ville, du beffroi, des puits, des portes, et des tourelles, un grand nombre de mentions identiques, excepté pour les noms des artistes, à celles que nous avons rencontrées dans les comptes de Douai, de Lille, de Valenciennes, de Mons et de Tournai. De même, les tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy offrent, comme nous le prouverons plus loin, de grands rapports avec ceux de Jean Bellegambe et de plusieurs autres maîtres de l'école flamande.

Voici la conclusion que nous croyons pouvoir tirer de cette étude comparative : il est établi que des relations politiques, industrielles et sociales ont eu lieu, du XIIIe siècle à la fin du XVe, entre la Flandre, l'Artois et le Hainaut d'un côté et la Picardie de l'autre, et que des relations artistiques se sont formées entre Amiens et les villes des Pays-Bas. Nous croyons avoir

1. Archives communales d'Amiens. Comptes de la ville ; année 1483-1484. — Archives d'Hénin-Liétart. Comptes de l'église 1518 ; Asselin, *L'Art en Artois au moyen âge*, p. 341 de l'année 1876 des *Mémoires de l'Académie d'Arras*.

2. C. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, 214, 232 ; *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, 71 ; *Recherches sur les volets du retable de Saint-Bertin*.

1. Archives départementales du Nord. Fonds de la cathédrale de Cambrai. Comptes de la fabrique. *Passim*.

démontré, à l'aide d'un certain nombre de faits et de diverses considérations, la certitude de cette opinion, que MM. Dusevel, Rigollot et Breuil avaient émise en termes vagues et sans l'appuyer de preuves.

Mais nous ne pouvons partager l'avis de ces trois écrivains lorsqu'ils déclarent que les statues et les tableaux exécutés à Amiens au XVe et au commencement du XVIe siècle ont eu pour auteurs « soit des artistes flamands,soit des disciples de ces artistes ».

En étudiant l'histoire de l'art au XIVe et au XVe siècle dans les villes de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut, nous avons vu, dans chacune de ces villes, l'art se développer sous l'influence de l'esprit de foi, des libertés communales et de la prospérité industrielle ; nous avons vu qu'il s'y était formé un centre spécial d'artistes qui suffisait aux besoins ordinaires de la cité et à ceux des églises, abbayes et couvents établis dans son enceinte ou près de ses murs. Il en a été ainsi à Douai,à Lille,à Valenciennes à Cambrai, à Mons et à Tournai, où, en dehors de quelques rares circonstances, on ne faisait guères appel à des maîtres résidant hors de la ville. Nous l'avons prouvé dans divers travaux consacrés à l'histoire de l'art (1). A Amiens, il y avait, comme à Arras, à Cambrai et à Tournai, une vaste et riche cathédrale qui ne cessa point d'être l'objet et l'occasion de nombreux travaux d'art vers la fin du moyen âge, et autour de cette cathédrale plusieurs églises et maisons religieuses ; il y avait des échevins qui regardaient comme un devoir et un honneur d'embellir les monuments civils, avec le goût et le soin qu'on y apportait dans les villes de la Flandre; il y avait des bourgeois non moins commerçants et non moins amis du luxe et des arts que ceux de Douai, de Valenciennes et de Mons. Les mêmes causes produisirent les mêmes effets. Amiens devint un centre artistique, dans lequel se groupèrent des sculpteurs,des peintres, des verriers, des orfèvres et des brodeurs. Ils résidaient en cette ville et ils y travaillaient, souvent de père en fils ou avec des membres de leur famille : c'est ainsi que nous voyons, au XVe siècle, deux sculpteurs du nom de Luitfort, Jean et Michel, deux autres entailleurs d'images du nom de Hac, Jean et Jacques, deux peintres appelés Marmion, Jean et Simon, le père et le fils, deux autres peintres ayant aussi le même nom de famille, Pierre et Jean Bengier, trois brodeurs du nom de Sauwalle, Nicaise, Jean et Guillaume, deux autres du nom de Latargié, Eustache et Nicolas, et trois du nom de Herselaines, David, Nicolas et Jean.

Nous avons relevé avec soin dans les comptes de la ville d'Amiens, toutes les mentions relatives aux travaux artistiques et les noms de tous les artistes qui les ont exécutés, de 1385 à 1524. Nous avons ensuite comparé la liste de ces noms aux listes analogues que nous avons dressées pour les villes des Pays-Bas d'après les documents inédits et publiés ; et nous avons constaté qu'en dehors des deux Marmion que nous retrouvons à Valenciennes, les noms diffèrent complètement. Il semble même qu'il y a peu d'artistes d'Amiens qui soient allés se former dans les écoles des grands centres artistiques du Hainaut et de la Flandre : nous n'en avons point trouvé trace, toujours à l'exception des Marmion, dans les listes des maîtres et des apprentis, tracées sur les registres des corporations de Tournai, de Bruges, de Gand et d'Anvers, où souvent l'on indique l'origine de ceux qui sont admis. De l'enquête

1. *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle. — La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, chapitre premier Lille, Quarré, 1890.

à laquelle nous nous sommes livré à ce sujet, il résulte pour nous qu'il y avait dans la capitale de la Picardie une école locale, se suffisant à elle-même pour l'ensemble des travaux.

Ce centre artistique, cette école locale nous paraît s'être surtout développée vers le milieu du XVe siècle, à l'époque où, depuis 15 ans, les ducs de Bourgogne étaient possesseurs des villes de la Somme et où les rapports de la ville d'Amiens avec la Flandre, l'Artois et le Hainaut devaient être plus fréquents. En effet, c'est à cette époque, en 1451, que la confrérie de Notre-Dame du Puy inséra, dans son règlement, l'article en vertu duquel le maître en charge serait tenu à faire exécuter, chaque année, un tableau en l'honneur de la sainte Vierge destiné à être exposé dans la cathédrale. Ce fait suppose l'existence à Amiens d'un goût artistique développé et d'artistes doués d'un certain talent tels que Simon Marmion et Nicolas d'Amiens dont nous parlerons plus loin.

Au reste, à la fin du XVe et au commencement du XVIe siècle, nous voyons toutes les œuvres d'art, dont nous connaissons les auteurs, exécutées par des amiénois. Le splendide retable en vermeil de l'autel est ciselé en 1485 par deux orfèvres de la ville, Pierre Fauvel et Pierre de Dury. Les statues, les groupes sculptés et les peintures des tombeaux de Ferry de Beauvoir et d'Adrien de Hénencourt ont pour auteur, ainsi que les scènes en haut-relief de la vie de saint Firmin, exécutées en 1530, l'habile sculpteur Antoine Aucquier, qui résidait à Amiens et dont nous avons trouvé le nom dans plusieurs comptes de la ville. Nous en pouvons dire autant des entailleurs Antoine Avernier et Jean Trupin, ainsi que des hugiers Arnould Boulin et Alexandre Huet, à qui sont dues les stalles, et de Louis Cordon, hugier au village de Cotenchy, et Jean de Tombe, sculpteur à Amiens, dont l'un a tracé le plan et l'autre exécuté la décoration de la flèche de la cathédrale [1]. Pour qu'il ait été possible de trouver dans Amiens des maîtres capables de concevoir le plan de ces grands travaux et de les mener à bonne fin, il fallait que le culte des arts fût très développé dans cette ville. Une mention de 1517, où il est dit que les échevins firent colorier à Paris les miniatures du manuscrit offert à la reine-mère Louise de Savoie, parce qu'il n'y avait pas à Amiens un enlumineur assez habile, pourrait faire supposer que l'art de la miniature était peu cultivé dans la capitale de la Picardie ; toutefois les grisailles du même manuscrit exécutées par le peintre amiénois Jacques Platel révèlent un talent assez remarquable et les grandes lettres, œuvre de Guy Le Flameng, enlumineur résidant à Amiens, dénotent une main expérimentée. Il en est de même des miniaturistes qui ont, comme nous l'avons rappelé, enluminé les registres appartenant à la ville dans la seconde moitié du XVe siècle. Les pages consacrées aux tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy ont prouvé à nos lecteurs que l'on exécutait pour cette confrérie des peintures de première importance.

Après avoir démontré que des rapports artistiques ont existé entre Amiens et les villes de la Flandre et que vers le milieu et la fin du XVe siècle une école locale s'épanouissait dans la capitale de la Picardie, il nous reste à suivre ce mouvement, en étudiant les édifices de cette ville et à essayer de déterminer quels sont les caractères de l'école locale dont nous venons de parler.

1. Au sujet de ces artistes, voir la notice déjà citée sur les stalles de la cathédrale par MM. Jourdain et Duval, ou mieux le travail beaucoup plus complet qu'ils ont publié dans le tome VII des *Mémoires des Antiquaires de la Picardie*, année 1844.

A l'époque de la construction de l'ensemble de la cathédrale, comme le prouvent le plan, la structure, la décoration de cet édifice, et surtout les admirables statues de ses portails, c'est l'influence de la France qui dominait à Amiens, l'influence de ce style du XIIIe siècle dans lequel on s'attachait à rendre l'expression et à spiritualiser les personnages, en négligeant à dessein les formes du corps. Ce style qui avait pour centre l'Ile de France, devait se répandre à Amiens avec d'autant plus de facilité que cette ville est voisine de Paris et dépendait directement du domaine de la Couronne.

Mais plus tard, dans la seconde moitié du XIVe siècle et au XVe, quand les relations politiques, industrielles et sociales sont fréquentes entre la Picardie et la Flandre, quand les ducs de Bourgogne dominent dans les Pays-Bas et dans le nord de la France, y compris Amiens, on trouve, dans cette dernière ville, des traces manifestes d'une influence prépondérante exercée par l'école flamande, qui, abandonnant le style spiritualiste du XIIIe siècle, tendait surtout à être vraie et à imiter la nature, et introduisait ainsi dans les manifestations de l'art un principe nouveau, moins élevé mais fécond.

En effet, dans les statues qui se voient encore sur le pilier de la tour de gauche du portail de la cathédrale d'Amiens et sur les piliers qui séparent entr'elles les fenêtres des deux nefs latérales à l'extérieur ([1]), se remarque, comme nous l'avons dit plus haut, une recherche de la vérité, qui trahit l'influence de l'art flamand. On y trouve sans doute dans la pose et les vêtements une certaine élégance rappelant le voisinage de Paris, mais c'est l'école naturaliste du nord qui inspire l'ensemble. Si l'on joint, à cette double tendance, la reproduction assez fréquente du type picard, tête large, pommettes des joues saillantes, expression franche et tout en dehors, on aura l'idée de ce qui caractérise l'école locale d'Amiens.

Nous avons fait des remarques analogues concernant les deux tombeaux de 1325 et de 1335, qui se trouvent au chevet de l'église, la statue de Jean de La Grange sculptée vers 1402, et la plaque en cuivre d'un évêque du milieu du XVe siècle, Jean Avantage, qui rappellent ce qu'on trouve dans beaucoup d'églises de Flandre. Le monument élevé en 1504 au chanoine Pierre de Burry est encore plus franchement naturaliste: tout y est vrai sans la moindre recherche de l'élégance. Dans les huit groupes sculptés du transept, avec une tendance tout à la fois réaliste et quelque peu maniérée, nous remarquons des types et des costumes locaux, qui impriment à ces œuvres un caractère d'originalité. Ce dernier caractère s'accentue davantage encore dans les scènes en haut-relief représentant la vie de saint Firmin, et surtout dans les tombeaux de Ferry de Beauvoir et d'Adrien de Hénencourt, œuvres du commencement du XVIe siècle qui révèlent une véritable élévation unie au réalisme de la forme. Il n'en est plus de même dans les groupes de la vie de saint Jean-Baptiste sculptés en 1531, où commence à se faire sentir l'influence du style imité de l'antiquité. Les sculptures de la flèche et surtout celles des stalles prouvent, comme les scènes de la vie de saint Firmin, en faveur de l'existence à Amiens d'un centre artistique local qui était parvenu à se former un caractère distinct dans la grande école flamande. Les sculpteurs en bois et en pierre de la Picardie, tout en s'inspirant des traditions de cette dernière école, tendaient à reproduire ce qu'ils voyaient autour d'eux dans leur province.

1. Les chapelles ouvertes sous les bas-côtés de la cathédrale n'ont jamais formé une seconde nef latérale, comme nous l'avons dit par erreur au commencement de ce travail.

Ce sont surtout les peintres et plusieurs tableaux, encore aujourd'hui conservés, qui peuvent permettre d'étudier le centre artistique local d'Amiens et de déterminer son caractère.

Le premier peintre amiénois qui occupe une place dans l'histoire de l'art et dont il est possible jusqu'à un certain point d'apprécier le talent et les œuvres, est Simon Marmion. Son père, Jean Marmion, a exécuté des ouvrages de peinture à Amiens, pour les échevins, de 1425 à 1444 ; lui-même il y fait divers travaux analogues, de 1449 à 1454, et en outre un Crucifiement qui était certainement une production artistique ; il est, durant sa résidence en cette ville, appelé à Lille, pour y peindre avec un grand nombre d'artistes des Pays-Bas ; et en 1458 nous le trouvons, avec son père, habitant Valenciennes, où il avait été probablement mandé afin d'exécuter pour Guillaume Fillastre, abbé de Saint-Bertin, un tableau qui est rangé parmi les plus belles œuvres de l'école flamande. Et dès lors des travaux importants lui sont confiés par les ducs de Bourgogne, la cathédrale de Cambrai et divers grands personnages. Ce peintre, amiénois d'origine et de formation, rappelle jusqu'à un certain point Van Eyck par sa couleur et Memlinc par sa finesse ; les types de ses personnages, remarquables par une vérité qui accuse l'école flamande, se distinguent par une élégance qui dénote l'influence d'un milieu français (1). C'est bien un maître, offrant le caractère que nous avons reconnu dans l'école locale d'Amiens.

Nous croyons pouvoir rattacher aussi à la capitale de la Picardie un autre peintre célèbre de la seconde moitié du XVe siècle, Nicolas d'Amiens. Ce Nicolas ou Colin d'Amiens, qu'il ne faut pas confondre, comme l'ont fait certains écrivains avec Nicolas Froment, le célèbre auteur du *Buisson ardent* conservé dans la cathédrale d'Aix et d'un triptyque qui se trouve au Musée de Florence (1), est connu, dans l'histoire de l'art, par plusieurs travaux et diverses mentions. En 1464, il exécuta des peintures décoratives sur bannières pour le roi de France, à Paris où il résidait (2). En 1482, il fut chargé de faire un dessin représentant le roi Louis XI, en habit de chasse pour le tombeau élevé à ce roi dans l'église de Cléry en Orléanais; la statue accuse l'influence réaliste de l'école flamande (3). Jean Lemaire de Bavai, dans son poème de la *Couronne margaritique*, qui a fourni tant de précieux renseignements pour l'histoire de l'art, dit en énumérant les villes, d'où il fait venir plusieurs peintres pour admirer le portrait de Marguerite d'Autriche :

D'Amyens, Nicole ayant bruit argentin (4).

Et un autre poète du commencement du XVIe siècle, Jean Pèlerin, dit le Viateur,

1. Nous ferons paraître prochainement un travail très étendu sur Simon Marmion.

1. Un critique d'art belge, M. Edgar Baes, dans un travail publié par le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, sous le titre *Les successeurs immédiats des Van Eyck* (année 1866, p. 61), en parlant de Nicolas Froment, l'auteur du *Buisson ardent*, dit qu'il est d'Amiens et le confond avec Nicolas d'Amiens, mais sans aucune preuve à l'appui de son opinion. Ce que l'on connaît de plus précis au sujet de l'origine de Nicolas Froment est un texte publié par M. l'abbé Requin dans le remarquable travail qui a pour titre *Documents inédits sur les peintres, verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle :* « MCCCCLXXII et die quarto mensis aprilis, Nicolaus Frumenti, pictor civitatis Ucecie, habitator Avenionis. » La ville d'Uzès, d'après ce texte, est en droit de réclamer Nicolas Froment très probablement comme un de ses enfants, et très certainement comme son peintre. Nous ajouterons toutefois que le *Buisson ardent* et les peintures de Florence, qui sont de Nicolas Froment, révèlent un peintre qui avait subi l'influence de l'école du nord.

2. Quittance du 14 mai 1464 publiée d'après un compte des archives nationales de Paris par M. J. J. Guiffrey dans les *Nouvelles archives de l'Art français*, année 1878, p. 192.

3. Laborde (le comte Léon de). *La Renaissance des arts à la cour de France*, Paris 1850 ; t. I, pp. 60 et 61, note.

4. Ce poème et le suivant ont été plusieurs fois publiés.

place « Colin d'Amiens » parmi les maîtres les plus illustres de la France, de l'Allemagne et de l'Italie. L'école locale d'Amiens se rattache au nord de la France et à Paris par Simon Marmion et Nicolas d'Amiens, et peut-être aussi, par un autre Nicolas d'Amiens qui semble être le fils de ce dernier, à ces peintres du nord qui portèrent les procédés et le faire de l'école flamande dans l'est et le midi de la France (1).

Quelques peintures encore aujourd'hui conservées à Amiens peuvent servir à déterminer avec une certaine précision les caractères de l'art dans cette ville et être employées comme termes de comparaison. Nous avons décrit plus haut celles représentant les Sibylles, qui ont été récemment découvertes sur les murs de la chapelle par laquelle on entre à la sacristie de la cathédrale, et celles qui décorent la niche funéraire où se voit la statue de l'évêque Ferry de Beauvoir.

1. On peut se demander si, dans le nom de l'artiste, le mot *d'Amiens* indique un nom de famille ou un nom de lieu d'origine. Voici les raisons qui prouvent que ce nom, indiquant d'abord un lieu d'origine, devint plus tard un nom de famille. Les actes des notaires d'Avignon, d'après des renseignements précis que nous a fournis l'habile et savant explorateur de ces actes, M. l'abbé Requin, offrent de 1501 à 1519, diverses mentions pour travaux d'art et affaires concernant un Nicolas d'Amiens, peintre résidant à Avignon qui est plusieurs fois désigné, entr' autres dans une procuration du 30 août 1509. (Minute de Cl. Durand, en l'étude Regnaud, notaire à Avignon) sous le nom de *magister Nicolaus Dippre alias d'Amyens, pictor, oriundus civitatis Parisiensis.* Les mêmes documents établissent qu'il était fils d'un Nicolas, qui résidait à Paris, rue Quincampoix et avait un autre fils du nom de Louis, peintre aussi. Or, il y avait à Amiens en 1425-1426 et en 1442, comme le prouvent les comptes de cette ville, un peintre du nom d'André Dippre, qui y résidait. N'est-il pas probable que le peintre d'Avignon, désigné sous le nom de Nicolas Dippre alias Damiens, né à Paris, devait descendre d'André Dippre, peintre résidant à Amiens, et que son père Nicolas d'Amiens, résidant à Paris, était lui-même fils ou parent du peintre André Dippre dont nous venons de parler? Il serait étonnant qu'il y eût même nom de famille, même nom de lieu d'origine et même profession, sans qu'il y eût parenté. Notre opinion est d'autant plus probable que le texte de la Couronne margaritique fait venir d'Amiens le peintre Nicolas d'Amiens, qui habitait Paris.

Bien qu'elles aient beaucoup souffert et que ces dernières aient été l'objet d'une restauration, on peut constater que, dans leur ensemble, elles rappellent les œuvres que l'on trouve à Bruges et sur les bords du Rhin ; il est permis de croire que leurs auteurs ont connu des maîtres de l'école flamande.

Les tableaux de la confrérie Notre-Dame du Puy donnent lieu à une étude et à une comparaison plus complètes. Ceux de 1518, 1519 et 1520 qui sont conservés, comme nous l'avons déjà dit, au palais épiscopal d'Amiens, et beaucoup d'autres que l'on ne peut apprécier que d'après le manuscrit de la confrérie appartenant à la Bibliothèque Nationale et d'après les descriptions qui nous en restent, présentent tout à la fois de nombreux rapports et quelques différences avec les œuvres d'artistes flamands et surtout avec celles d'un peintre de la Flandre wallonne, qui florissait vers 1520, Jean Bellegambe, de Douai.

Plusieurs traits d'ensemble et de détail qui caractérisent ce peintre, se retrouvent dans les tableaux exécutés pour la confrérie de Notre-Dame du Puy. Ceux des années 1477, 1488, 1490, 1493, 1499, 1501 et plusieurs autres montrent, dans leur composition, d'un côté le Pape avec des cardinaux et des évêques, et de l'autre le Roi ou l'Empereur avec les grands officiers de la couronne, et plus bas le maître en charge qui a commandé le tableau, agenouillé devant un prie-Dieu et entouré d'un grand nombre de personnages : les mêmes groupes se retrouvent dans le retable d'Anchin, le Bain mystique et l'Immaculée Conception du peintre de Douai. Celui-ci a représenté, dans plusieurs de ses œuvres les plus importantes, le groupe de la Sainte-Trinité, assis sur un trône brillant d'or et de pierreries et environné d'anges : le même groupe

ou au moins celui du Père et du Saint-Esprit, lorsque le Fils est entre les bras de la sainte Vierge, figure, dans les mêmes conditions, à la partie supérieure de presque tous les tableaux de la confrérie. Des constructions, en partie style gothique et en partie style roman ou renaissance, avec des échappées sur de lointaines perspectives, forment le fond de l'ensemble ou d'une notable partie de la composition, dans les panneaux des années 1485, 1486, 1488 et de quelques autres années, comme dans presque toutes les œuvres de Jean Bellegambe. Les textes et inscriptions en caractères gothiques dont l'auteur du retable d'Anchin s'est servi dans la plupart de ses tableaux pour expliquer le sujet, se retrouvent, dans chaque panneau de la confrérie sur le phylactère que porte le maître en charge, et dans l'ensemble de quelques-uns de ces panneaux, par exemple celui de 1471, où ils font comprendre ce qui y est représenté. Même ressemblance en divers détails : dans le tableau fait pour l'année 1461 et dans quelques autres, il y a des tribunes remplies de personnages qui prennent part à l'action comme on en trouve dans l'Immaculée Conception et le Bain mystique de Bellegambe; nous en pouvons dire autant des ailes multicolores à plumes de paon qui se remarquent dans les panneaux des années 1458 et 1459, et des paysages avec rochers, cours d'eau et moulins de celui de 1466 et de plusieurs autres années.

Voilà les ressemblances ; voici quelques différences. En ce qui concerne la composition, dans les tableaux de la confrérie, la Vierge, qui forme le sujet principal, se détache nettement, presque isolée, au milieu du panneau, et les groupes de personnages qui l'honorent sont rapprochés les uns des autres : c'est presque le contraire dans l'ensemble des œuvres de Jean Bellegambe. Il y a plus de mouvement et de vie dans les sujets et dans les personnages des peintures d'Amiens que dans la plupart de celles de Douai, le Bain mystique excepté. Le type de la Vierge de la confrérie de Notre-Dame est d'une beauté plus éclatante et plus humaine, que celui adopté par l'auteur du retable d'Anchin ; l'ovale de la figure est moins allongé. Les têtes des personnages sont plus accentuées et plus fines d'expression; plusieurs offrent le type picard et sont évidemment des portraits. L'exécution révèle tout à la fois plus de vigueur et plus de délicatesse; les carnations présentent, au lieu de la nuance un peu rougeâtre du maître douaisien, des teintes claires relevées par des ombres et des tons gris ; les têtes des diverses représentations de la Vierge, surtout celle du tableau où se trouve un palmier, brillent d'un coloris tout à la fois doux et puissant, qui attire le regard. A notre avis, les tableaux de l'évêché d'Amiens ne sont point de Jean Bellegambe; leur auteur était supérieur au maître douaisien pour l'expression, la finesse et le coloris. Mais nous croyons que les deux peintres procèdent de la même école locale ; Jean Bellegambe a peut-être étudié à Amiens ou sous un maître formé dans cette ville [1].

Les peintures de la confrérie de Notre-Dame du Puy, comme celles des abbayes d'Anchin et de Marchiennes, offrent des rapports marqués avec celles des maîtres de Bruges, de Gand, de Bruxelles et d'Anvers : par l'ensemble, par la composition, par la vérité avec laquelle sont représentés les personnages, elles révèlent que leurs auteurs appartiennent à l'école flamande. Toutefois, il y a dans l'élégance d'un certain nombre de figures, dans le mouvement, la vivacité et l'esprit qui animent les scènes, dans la teinte plus claire des carnations,

1. Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe ;* Lille, L. Quarré, 1890, p. 192-194.

Hélio G. Dujardin

TABLEAU EXÉCUTÉ EN 1519

Pour la Confrérie de Notre-Dame du Puy à Amiens

certaines nuances qui accusent l'influence d'un milieu français. D'ailleurs, plusieurs des sujets représentés, le sacre de Louis XII, les portraits de François I, de Louise de Savoie et de Triboulet, les allusions à divers événements heureux pour la France, indiquent la nationalité des auteurs de ces tableaux.

Par conséquent, pour les tableaux de la confrérie de Notre-Dame du Puy comme pour les autres objets d'art de la ville d'Amiens, nous arrivons à conclure que l'inspiration générale et la principale influence viennent de l'école flamande, sans méconnaître l'action du centre artistique local, du milieu français et du voisinage de Paris.

Si l'on nous demande maintenant à quels auteurs il faut attribuer les peintures si remarquables de la confrérie de Notre-Dame du Puy, nous nous voyons forcé de répondre que dans aucun Musée, dans aucune collection, nous n'avons rencontré, en dehors de ceux dont nous avons parlé, aucun tableau, aucun panneau qui révèle la même main et que les documents sont muets sur les noms de ceux qui les ont exécutées. Le fonds d'archives, d'ailleurs assez peu riche, de la confrérie, ne présente rien à ce sujet. La destruction des comptes du fonds de la cathédrale nous prive des noms des peintres les plus remarquables qui ont travaillé à Amiens au XVe et au XVIe siècle (1). Seules, les archives des familles dont certains membres ont fait peindre ces tableaux, en qualité de maîtres en charge, ou les notes de quelques annalistes amiénois du XVe et du XVIe siècle pourraient fournir des indications. Nos recherches à ce sujet ont été sans résultats. Il est bien à craindre que l'on n'arrive jamais à retrouver les noms des vieux maîtres qui ont exécuté ces tableaux. Mais leurs œuvres sont là, comme celles de Jean Bellegambe et comme celles qui peuvent être avec une sorte de certitude morale attribuées à Simon Marmion pour démontrer, par l'existence de centres artistiques locaux, la vitalité et l'expansion de l'école flamande au XIVe et au XVe siècle.

La ville d'Amiens fut, à la suite de Douai et Arras, l'un des postes avancés du mouvement produit par cette école. Ce mouvement avait d'ailleurs gagné en France de proche en proche. Dès le XIVe siècle, comme nous l'avons rappelé dans notre *Histoire de l'art*, un certain nombre de célèbres sculpteurs flamands étaient allés s'établir à Paris, où d'importants travaux étaient exécutés pour les rois de la branche des Valois, pour les princes de leur maison et leurs grands officiers (1). D'autres avaient été mandés, pour des tombeaux à personnages, des stalles, des tapisseries, des miniatures et des peintures, à Rouen, à Angers, à Orléans et à Bourges (2). La Bourgogne, qui avait donné ses ducs à la Flandre, en avait reçu des sculpteurs et des peintres qui y firent école ; et les artistes de ce duché, formés d'après ces maîtres flamands, firent ressentir les effets du mouvement, improprement appelé école bourguignonne, dans la région d'Avignon, d'Aix et de Marseille (3). L'Italie

1. En parlant au début de cette étude, de la disparition du fonds d'archives de la cathédrale, c'est sur les comptes que se portait notre attention. Les autres séries de ce fonds sont conservées aux archives départementales de la Somme.

1. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, pp. 240-246, 530.

2. Id., *ibid.*, pp. 530, 534, 579, 582.

3. Dehaisnes, *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle*, p. 495 à 525. — Requin (l'abbé), *Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle.* En étudiant ce consciencieux et important travail, nous avons remarqué que ce sont les provinces rhénanes, le nord, la France septentrionale et centrale et surtout les provinces de l'Est, duché et comté de Bourgogne, qui, durant tout le XVe siècle, fournissent des artistes à la ville d'Avignon. Il y en a moins qui sont originaires du Midi ; quant à l'Italie, elle ne fournit que trois peintres, l'un d'Ivrée et les deux autres de Nice, de 1487 à 1492, et l'Espagne un seul en 1492.

elle-même avait été, au XVe siècle, pénétrée, de Venise à Naples, par l'influence de l'école naturaliste de la Flandre ([1]), et la péninsule hispanique n'y avait pas échappé ([2]).

Nous avons cru devoir à la fin de cette étude sur l'art à Amiens, faire ressortir l'action exercée sur une grande partie de l'Europe, par Jean Pépin, Jean de Bruges, Jean de Marville, Jean de Liége, André Beauneveu, Nicolas Sluter, Nicolas Van der Werve, les frères Limbourg, les Van Eyck, Roger Van der Weyden, Hugues Van der Goes, Thierry Bouts, Simon Marmion, Memlinc, Jean Bellegambe, Quentin Metsys et tant d'autres artistes des Pays-Bas. C'est l'une des pages les plus importantes de l'histoire artistique de la Flandre et du nord de la France.

C. Dehaisnes.

1. Courajod (L.), *La part de la France du Nord dans l'œuvre de la Renaissance*, articles publiés dans la *Gazette des Beaux-Arts*, oct. et déc. 1889 et janvier 1890 offrant le résumé d'un cours professé sur cette question à l'*École du Louvre*, par M. Courajod qui a établi *ex-professo* que la véritable renaissance procède de l'école de la Flandre et du nord.

2. Laborde (Léon de), *Les ducs de Bourgogne*, t. I, p. CXXII et CXXXII.

Monseigneur Dehaisnes nous adresse, trop tard pour lui donner place ici, une intéressante communication relative au retable d'Anchin et à Jean Bellegambe. Pour ne pas en retarder l'impression, nous avons été obligés de la placer plus loin. Nos lecteurs la trouveront aux *Mélanges*.

Les Épées d'honneur distribuées par les Papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles.

Deuxième article. (Voy. p. 408, 4me livraison, 1889.)

POUR la fin du XIVe siècle et pour le commencement du XVe, c'est-à-dire pour les pontificats d'Urbain VI, de Boniface IX, d'Innocent VII, de Grégoire XII, d'Alexandre V et de Jean XXIII, j'avoue humblement manquer de documents, avec cette circonstance aggravante que ces documents existent peut-être, mais que je n'ai pas eu le loisir de les rechercher. C'est ici le cas de répéter avec le proverbe : « *non omnia possumus omnes* ». J'ai cependant passé bien des années au milieu des archives romaines, et des auxiliaires dévoués en ont tiré à mon intention bien des extraits qui sont venus s'ajouter à ma propre moisson. Mais, encore une fois, à chaque jour suffit sa peine.

Moroni d'ailleurs n'a pas été plus heureux: il se borne à enregistrer, pour toute cette période, l'épée donnée en 1414 par le pape Jean XXIII à l'empereur Sigismond.

A partir de Martin V les documents que j'ai consultés, soit aux Archives secrètes du Vatican, soit aux Archives du Campo Marzo, et que j'ai publiés en partie dans *les Arts à la cour des Papes*, nous fournissent au contraire une série d'informations presque ininterrompue sur ces armes, précieuses par la main d'œuvre, non moins que par les souvenirs qui s'y rattachent. D'année en année la cour pontificale y déploie plus de luxe. En 1421-1422, par exemple, elle dépensait 85 florins et demi pour l'épée de Noël (dont 25 pour la façon) ; or à la fin du siècle la dépense atteint parfois jusqu'à 250 florins.

Mais reprenons notre énumération, pontificat par pontificat et année par année.

Martin V.

(11 novembre 1417 — 20 février 1431.)

1419 (Jour de Noël). L'épée est envoyée au dauphin, c'est-à-dire au futur roi de France Charles VII ([1]).

1421. L'orfèvre chargé de l'exécution de l'épée est Colinus Vassalli.

1422. Le destinataire est Louis III d'Anjou, roi de Naples. L'épée, exécutée par Colinus Vassalli, contient quatre livres et cinq onces d'argent; on avait employé 16 ducats d'or pour la dorer. La dépense totale atteint 83 ducats 11 sous.

1423. C'est encore Colinus Vassalli qui exécute l'épée :

1425. « Petrus Dominici, civis romanus, aurifex » exécute l'épée, dont le prix total s'élève à 82 florins et 3 sous. Il reçoit 25 florins pour la façon.

Eugène IV.

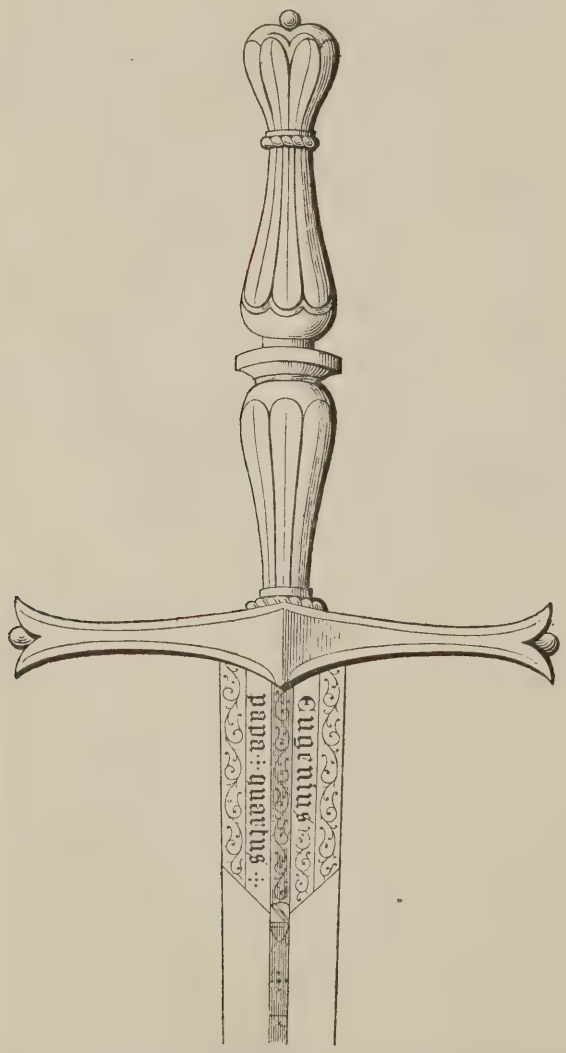
(3 mars 1431 — 24 février 1447.)

1434. L'épée est donnée à la Seigneurie de Florence (Moroni, *Dizionario di Erudizione storico ecclesiastica*, au mot « stocco ».

1. Je rappelle qu'à Rome l'année commençait tantôt à Noël, tantôt le premier janvier : « Sabbato, 25 dicti mensis decembris, incipiente anno nativitatis D. N. S. Christi 1485 », lit-on dans Burchard (*Diarium*, éd. Thuasne, t. I, p. 123). De là parfois des incertitudes au sujet des dates. J'ajouterai que l'épée, solennellement remise le jour de Noël, n'était généralement payée que dans les premiers mois de l'année suivante.

1435. L'orfèvre chargé de ciseler et de dorer l'épée est Angelo di Niccolò de Florence. Cet artiste reçoit à cet effet 96 florins, sous. Il avait employé pour dorer l'épée 9 florins, 10 sous, 6 deniers, et avait incrusté sur la poignée, en guise de pommeau, un globe de cristal. Le béret était orné d'une colombe et garni d'hermine.

1436. L'orfèvre Rinaldo de Florence dore et répare l'épée.



Épée donnée par le pape Eugène IV au roi Jean de Castille. (Armeria de Madrid.)

1437. L'orfèvre « Nardus Petri Dominici », de Rome, reçoit 90 florins 14 sous et 5 deniers pour la confection de l'épée. Celle-ci renferme 5 livres, 7 onces et demie d'argent, l'or employé pour la dorer représentant 15 florins; la lame avait coûté 26 bolonais; le velours destiné à la gaîne et la ceinture de soie 2 florins, 16 sous, 8 deniers.

1439. L'orfèvre « Reginaldus Johannis Gini », reçoit 72 florins, 23 sous et 4 deniers.

1443. L'épée, exécutée par Simone di Giovanni de Florence, est envoyée au roi de Pologne. Elle coûte 85 florins, 6 sous, 6 deniers, — or, argent, velours et main-d'œuvre, tout compris.

1444. Simone di Giovanni reçoit 112 florins, 29 sous, pour l'épée.

1445. L'épée coûte 114 florins, le béret 26.

1446. L'épée est donnée au roi Jean de Castille. Cette épée, reproduite ci-contre, existe encore à l'Armeria reale de Madrid. Voici la description qu'en donne le catalogue de l'Armeria :

N° 1619. « Montante remitido á D. Juan II rey de Castilla por Eujenio IV en 1446, come se infiere de la inscripcion en letra gótica: EVGENIVS PAPA QVARTVS, que tiene en un lado, y en otro PONTIFICATVS SVI ANNO SEXTODECIMO. Entre ambos lados de la hoja dice tambien ; P.I.E.R.V.S. M.E. F.E. C. E. Puño de plata sobredorada de elegante forma y gusto. Tiene la m. 90. (V. dib. de S. tom. II, lamina I.) — (*Catalogo de la Real Armeria*, 1854, p. 69).

Nicolas V.

(6 mars 1447 — 24 mars 1455.)

1447. Simone di Giovanni, de Florence, reçoit 100 florins pour l'épée et le béret.

1448. Le même artiste reçoit 100 florins pour le même objet.

1449. L'épée et le béret coûtent 159 ducats, 40 sous et 9 deniers.

1450. En cette année, le pape distribue deux épées, dont l'une avait coûté 128 florins, 17 sous. Il donne l'une à l'archiduc Albert d'Autriche, frère de l'empereur Frédéric III, l'autre au doge de Venise.

L'épée donnée au doge est connue par un dessin du recueil de J. Gravembroch (1755). *Varie Venete Curiosità sacre e profane* (t. I, fol. 38, n° 115), dessin qui m'a été obligeamment signalé par mon savant confrère M. Émile Molinier, et dont on trouvera ci-contre la reproduction. La lame porte l'inscription NICOLAVS PAPA V AN. PONT. SVI III (ce qui prouve qu'elle avait été préparée longtemps d'avance, car à la Noël de l'année 1450 Nicolas V, monté sur le trône pontifical le 6 mars 1447, était dans la quatrième et, non la troisième année de son pontificat). Le fourreau de cette épée porte des rinceaux analogues à ceux de l'épée de Bentivoglio, dont il sera question plus loin. A-t-il eu pour auteur le même orfèvre ?

1451. L'épée et le berêt coûtent 119 florins, 3 sous, 4 deniers.

1452. L'épée et le berêt coûtent 112 florins, 23 sous.

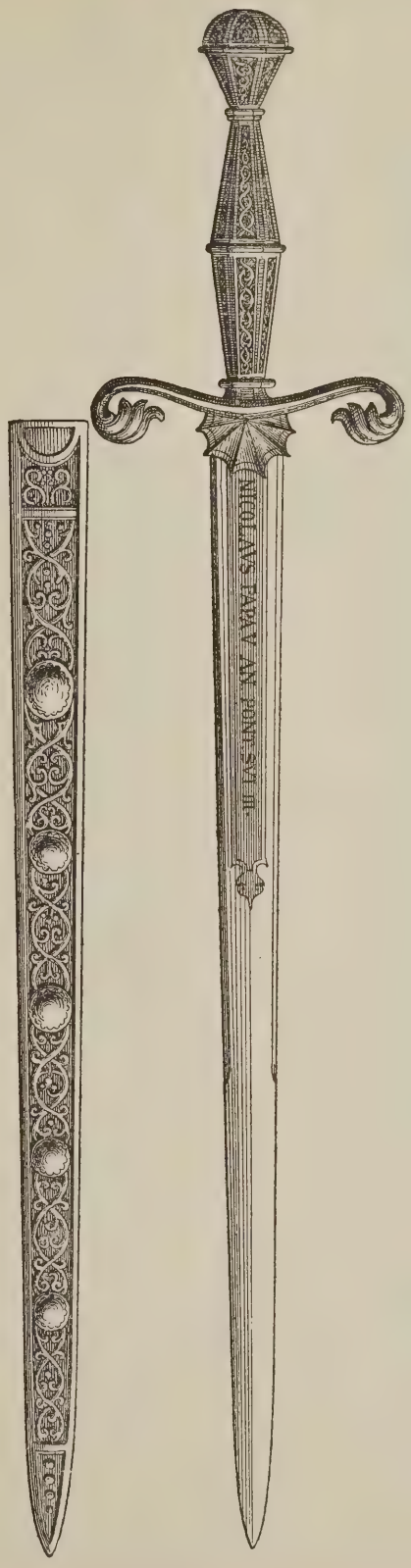
1454. L'épée et le berêt coûtent 98 florins. Cette épée, donnée à Louis Bentivoglio de Bologne, et reproduite ci-contre d'après l'ouvrage de Litta (*Famiglie celebri d'Italia*), existe encore à Bologne. On n'hésitera pas à y reconnaître un des plus beaux ouvrages d'orfèvrerie de la Première Renaissance.

Calixte III.

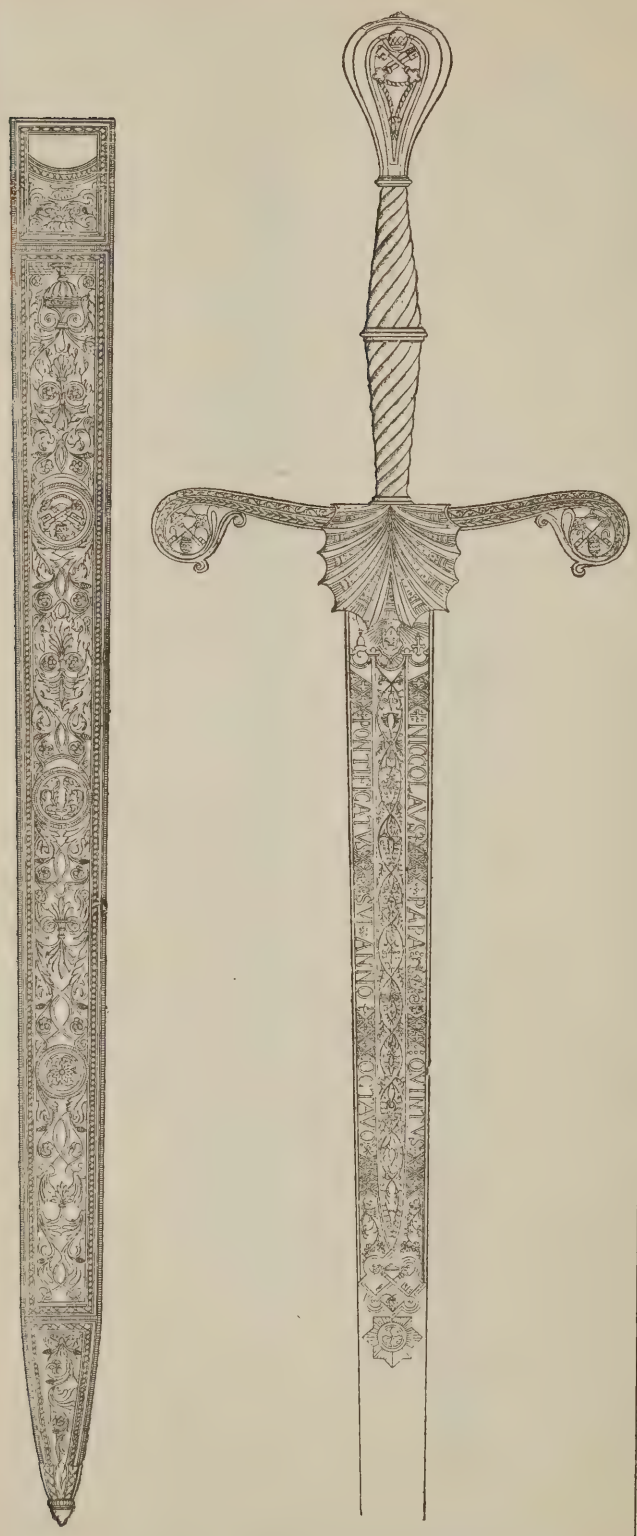
(8 avril 1455 — 8 août 1458.)

Les contemporains de Calixte III (Alphonse Borgia) lui ont reproché d'avoir trop favorisé ses compatriotes, les Espagnols : le choix des orfèvres auxquels ce pontife confia l'exécution des épées de Noël donne raison, sur un point bien spécial, à ces accusations.

1455. « Petrus de las Cellas et Antonius aurifabri Catelani, in Urbe commorantes », reçoivent 30 florins pour la façon de l'épée.



Épée donnée par le pape Nicolas V au doge de Venise.
(D'après un dessin du XVIIIe siècle.)



Épée donnée à L. Bentivoglio par le pape Nicolas V.
(Polis Bentivoglio à Bologne.)

Notons que la lame était d'ordinaire achetée à part chez un armurier.

1456. « Petrus Diaz, aurifaber » reçoit 40 ducats pour l'épée, dont 30 « pro faciendo » et 10 « pro gratia ».

1457. « Antonius Pecis de las Cellas Cæsaraugustanensis (Saragosse) dioc., aurifaber » reçoit 16 ducats pour dorer l'épée, 30 pour la ciseler et 10 à titre de gratification. Cette épée fut envoyée l'année suivante au roi Henri IV de Castille ; la lame existe encore à l'Armeria de Madrid. On en trouvera en note la description d'après le catalogue de cette collection [1].

La poignée de cette épée a disparu à l'époque de la Révolution, mais la lame existe encore à l'Armeria reale de Madrid (n° 1622). J'emprunte à mon regretté ami le baron Davillier les renseignements suivants sur le caractère et les vicissitudes de cette relique : « Épée à deux mains, sans la monture, envoyée à Enrique IV par le pape Calixte III, en 1458, suivant une note du *Cronicon de Valladolid* (publié à Madrid en 1848). De chaque côté de la lame se voit un cercle renfermant un taureau, et au-dessus, la tiare et les clefs, répétées. Au milieu de l'inscription se voit, dans un cercle, une barque portant une figure avec une croix à la main. Le tout est doré. La preuve que l'épée en question a été donnée à Henri IV par Calixte III se trouve encore dans un manuscrit conservé dans la Bibliothèque de l'Academia de la Historia,

1. Montante, sin guarnicion, remitido à Enrique IV por el Papa Calisto III en 1458, segun una nota del Cronicon de Valladolid. En cada lado de la hoja hay un circulo con un toro, y por encima llaves y tiara ; despues la inscripcion ACCIPE. S. C. M. GLADIUM MVNVS. A. DEO. I. QUO. DEI. CIES. ADVERSARIOS. P. P. LI. MEI. XPIANI ; y por último otras llaves y tiara. En medio de dicha inscripcion se ve en un circulo una barca y dentro una figura con una cruz ; — todo està sobredorado (éd. de 1854, p. 70).

intitulé — de los fechos del mas magnifico è mas virtuoso señor el Sr D. Miguel Lucas, muy digno condestable de Castilla. Nous donnons dans le chapitre X un inventaire, fait par ordre d'Isabelle la Catholique en 1503 et conservé à Simancas, dans lequel cette épée, qui faisait alors partie du trésor de l'Alcazar de Ségovie, est minutieusement décrite. On y trouve saint Pierre dans la barque, le taureau qui figure dans les armes de Calixte III, etc. — L'épée ou *estoque bendito*, que Calixte III envoya en 1457 à Henrique IV de Castille, est mentionnée par Moroni. En l'offrant à ce prince, le pontife l'excitait à combattre les musulmans, à chasser les Mores d'Espagne et il lui envoyait en même temps le berettone : « ... Calisto III zelante nell'abbattere la formidabile possanza Maomettana, nel 1457, indusse Enrico IV, re di Castiglia e altri a cacciar della Spagna i Mori, ed avendo il re su di essi riportate alcune vittorie, per benemerenza gl'inviò lo stocco e berettone da lui beneditti co' consueti riti... » — (*Recherches sur l'Orfèvrerie en Espagne*, p. 169-170).

Calixte III donna en outre une épée à un roi de France (évidemment Charles VII, 1422-1461). C'est ce qui résulte d'un document que m'a obligeamment communiqué notre érudit collaborateur M. F. de Mély : « L'épée aux armes du pape Calixte ; le fourreau garny d'argent doré et ung chappeau de veloux cramoisy garny de semences de perle, que le Roy, que Dieu pardoinet, fist mectre en son armeurerye » (Inventaire de l'Armurerie d'Amboise, 1499).

Pie II.

(27 août 1458 — 15 août 1464.)

1458. L'orfèvre chargé de ciseler et de dorer l'épée est Simone di Giovanni de Florence. Cette épée devait être d'une richesse extraordinaire, car l'artiste reçut 90 florins, 18 bolonais, pour l'argent, 4 florins, 36 bolonais, pour la lame, 20 florins pour la dorure, 2 florins, 18 bolonais pour le velours du fourreau, et 35 florins pour la main d'œuvre.

1459. L'épée, donnée à l'empereur Frédéric III, sortait, comme toutes celles qui furent distribuées par Pie II, de l'atelier de Simone di Giovanni de Florence; elle coûta 131 florins : on l'enrichit d'un pommeau « de calcedonio ».

1460. Simone de Florence reçoit 121 ducats pour l'épée, dont le destinataire est le marquis Albert de Brandebourg.

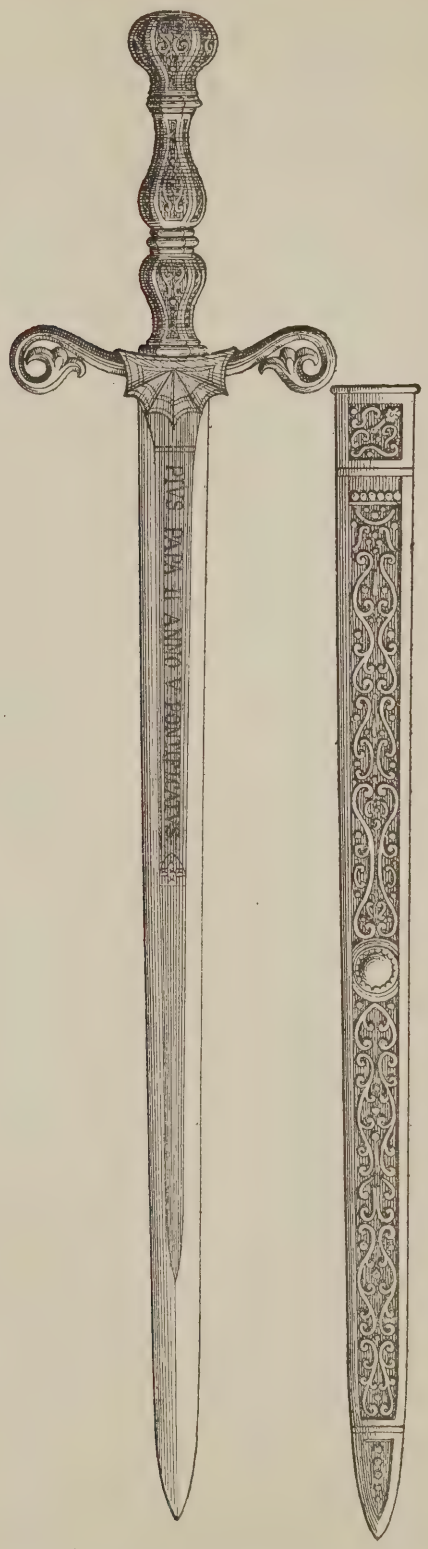
Une autre épée est envoyée au duc Philippe de Bourgogne au mois de janvier 1461, par Antonio da Noceto (Archives du Vatican, vol. DCLVII, fol. 165. Cf. Marini, *degli Archiatri pontificj*, t. II, p. 164, col. II).

L'illustre pape-humaniste a consigné lui-même dans ses mémoires le souvenir de cet événement : « Ensis hoc anno in sacra nocte Natalis Domini benedictus, Philippo duci Burgundionum missus est. Antonius Noxetanus attulit, Pontificis aulicus, græcis ac latinis litteris eruditus » (*Commentarii*, liv. V ; Rome, 1584, p. 235).

L'inventaire de Charles le Téméraire mentionne « une espée benoite que nostre saint Père le pape a envoyée à M. S., dont le pommeau et la gaîne sont couvertes d'argent doré à plusieurs ouvrages », et « une autre espée, aussi benoite, que le saint Père a envoyée aussi à M. S., le pommeau et la ghaîne d'argent doré de plusieurs ouvrages » (De Laborde, *les Ducs de Bourgogne*, t. II, p. 137, 146).

1461. L'épée, exécutée par Simone de Florence, est donnée au roi Louis XI.

C'est cette épée probablement qui est décrite en 1499 dans l'Inventaire de l'Ar-



Épée donnée par le pape Pie II au doge de Venise.
(D'après un dessin du XVIIIe siècle.)

murerie d'Arras : « Une espée, le foureau blanc, la poignée garnie de boys, au pommeau une Nostre Dame d'un costé et ung Saint-Martin de l'autre, nommée l'espée du pape, qu'il envoya au roy Loys » (Communication de M. F. de Mély).

1462. Le prix de l'épée, exécutée par maître Simon, s'élève à 125 florins.

1463. Cristoforo Moro, doge de Venise, reçoit l'épée, exécutée par Simone de Florence, à qui cette arme fut payée 118 florins, non compris les cinq onces de perles, d'une valeur de 40 florins, destinées au berêt.

Le dessin de cette épée nous a été conservé dans le recueil ci-dessus mentionné de Gravembroch (1755). Elle portait l'inscription PIVS PAPA II ANNO V PONTIFICATVS et les armoiries des Piccolomini.

Paul II.

(31 août 1464 — 28 juillet 1471.)

1466. Simone di Pietro (?), de Florence, exécute deux épées, pour lesquelles il reçoit 120 florins.

1468. L'épée est donnée à l'empereur Frédéric III.

1471. L'épée est donnée à Mathias Corvin, roi de Hongrie.

Date inconnue. L'épée est donnée à Henri IV, roi de Castille (1454-1474). Abadia, *Resumen sacado del Inventario general historico que se hizo en el año de 1793 de la Real Armeria* (Madrid, 1793, p. 12). Cette épée a disparu depuis l'époque de la Révolution.

Sixte IV.

(9 août 1471 — 13 août 1484.)

1471. L'épée et le berêt coûtent 157 florins, 53 bolonais.

1472. L'orfèvre chargé d'exécuter l'épée est « magister Petrus Antonii » de Sienne. Cette épée coûte, avec le berêt, 227 florins, 17 bolonais.

1473. « Petrus Antonii », associé à « Jeronimus de Sutri », reçoit 158 florins du Pape, équivalant à 169 florins, 11 bolonais de la Chambre. La façon est comprise dans cette somme pour 32 florins ; le prix du ceinturon pour 29 florins.

1474. L'épée, donnée à Philibert Ier, duc de Savoie, coûte, avec le berêt, 209 ducats, 32 bolonais.

1475. « Petrus » de Sienne et « Hieronymus » de Sutri exécutent l'épée, qui coûte 158 florins, 36 bolonais.

1476. L'épée est exécutée par les mêmes artistes.

1477. L'épée, donnée à Alphonse, duc de Calabre, est exécutée par Petrus de Sienne.

1478. L'exécution de l'épée est confiée au même artiste.

1479. C'est encore Petrus qui prépare l'épée.

1480. Cette épée est exécutée, comme les précédentes, par Petrus. La dépense pour l'épée et le berêt s'élève à 162 florins, 62 bolonais.

1481. L'épée est donnée à Edouard, roi d'Angleterre,

1482. L'épée est donnée au duc de Calabre.

Innocent VIII.

(29 août 1484 — 25 juillet 1492.)

1484. Hieronimo de Sutri, qui avait fourni à Sixte IV tant de pièces hors ligne, exécute encore, pour la Noël de l'année 1484, l'épée d'honneur, destinée à François d'Aragon (Burchard, *Diarium*, éd. Thuasme), après quoi son nom disparaît. Cette épée coûte 176 ducats, 58 bolonais (Archives d'État de Rome, Mandats, 1484-1486, fol. 47 ; Archives secrètes du Vatican; Introïtus et Exitus, fol. 186 v°).

Le maître de cérémonies pontifical Jean Burchard nous a laissé de cette cérémonie un récit que je reproduis en note (1).

1485. Le pape se borne à bénir l'épée, le jour de Noël, sans lui donner immédiatement une destination: « Ensem cum capello in matutinis et missa majore prædicta portavit ante crucem D. Gaspar Blondus cameræ apostolicæ clericus et ad cameram Papæ reportavit, quia alteri data non fuerunt » (Burchard, *Diarium*, t. I, p. 173).

1486. L'épée est donnée au comte de Tendilla. J'ai rapporté dans mon premier article (1889, p. 409), la description de la cérémonie d'après Burchard (*Diarium*, éd. Thuasne, t. I, p. 231, 232).

1487. Un document inédit — daté du 25 septembre — nous fait connaître jusque dans ses moindres détails la fabrication d'une épée d'honneur. Je crois utile de reproduire ici in extenso cette pièce intéressante que j'ai copiée à Rome il y a de longues années :

Magistro Jacobo Magnolino aurifici Florentino infrascriptas pecuniarum summas pro ense et pileo papali consueto fieri in festo Nativitatis dominicæ. Item pro rosa papali.

Et primo, videlicet : pro argento, videlicet pro libris decem pro manubrio dicti ensis ducatos 98.

Duc. 98 pro fornimento cinguli dicti ensis ponderis unciarum decem, ad rationem unius ducati cum dimidio pro qualibet uncia, ducatos quindecim.

Pro cingulo aureo cum armis et litteris papæ ducatos duodecim largos et carlenos duos pro portatura per manus Berti Florentini duc. 14, 15.

1. « Postquam Sanctitas Sua ad cameram rediit, associatus fuit a prælatis cubiculariis et scutiferis Sanctitatis Suæ a palatio suo prædicto usque ad domum Ursinorum in Campo Floræ, quam modo Illustrissimus D. Franciscus de Aragonia inhabitat, idem Franciscus qui equitavit a sinistris Rmi D. cardinalis de Aragonia, fratris sui, et post eos, prælati palatii et alii, ac comitante ante eum illo qui ensem a S. S. D. N. sibi donatum [ferebat] » (*Diarium*, t. I, p. 124.)

Pro dicti ensis lama ferrea empta ab Alfonso Ispano ducatos duos.

Pro deauratura et laboratura dicti ensis uni Ispano ducatos tres largos duc. 3, 37 ½.

Pro vagina de ligno carlenos quatuor.

Pro deauratura ducatos januenses viginti.

Pro factura dicti ensis ducatos triginta auri in auro, juxta consuetudinem.

Pro margaritis pro ornamento capelli ducatos triginta novem auri de camera.

Pro armelinis pro dicto capello ducatos septem auri de camera.

Item pro rosa prædicta papali ponderis unciarum viginti quatuor cum dimidio de auro scutorum Franciæ valoris ducatorum ducentorum viginti de carlenis X pro ducato.

Pro factura dictæ rosæ ducatos triginta auri juxta consuetudinem.

Constituentes in totum summan florenorum nonaginta duorum de camera et bol. XXXIIII^or^, ut patet per cedulam.

Datum in Camera apostolica die XXV septembris anno quarto (1487).

(Archives d'État de Rome. Mand. 1487-1488, fol. 105 v°).

1488. L'épée, d'après Moroni, est donnée au maréchal Jean Jacques Trivulce.

1489. On dépense 60 florins pour les perles, le fourreau de velours de l'épée et le berêt.

1489. 14 décembre. Florenos sexaginta de K(arlenis) X pro floreno, bol. 60 per eum (thesaurarium) infrascripto modo pro S. D. N. expositos, et primo : pro unciis VII ⅛ margaritarum pro ornamento pilei et ensis pontificalis anni præsentis 1489, in quibus exposuit florenos quinquaginta similes. Item pro racamatura ejusdem pilei florenos tres. Item pro duobus pileis de bevana et pro una frangia, florenos tres XXX. Item pro duobus palmis veluti cremusini pro fodera dicti ensis. — M. 1488-1490, fol. 194 v°.

Date inconnue: Ferdinand V (1479-1516). Cette épée existait encore en 1793 à *l'Armeria reale* de Madrid (Abadia, *Resumen*, p. 12-13).

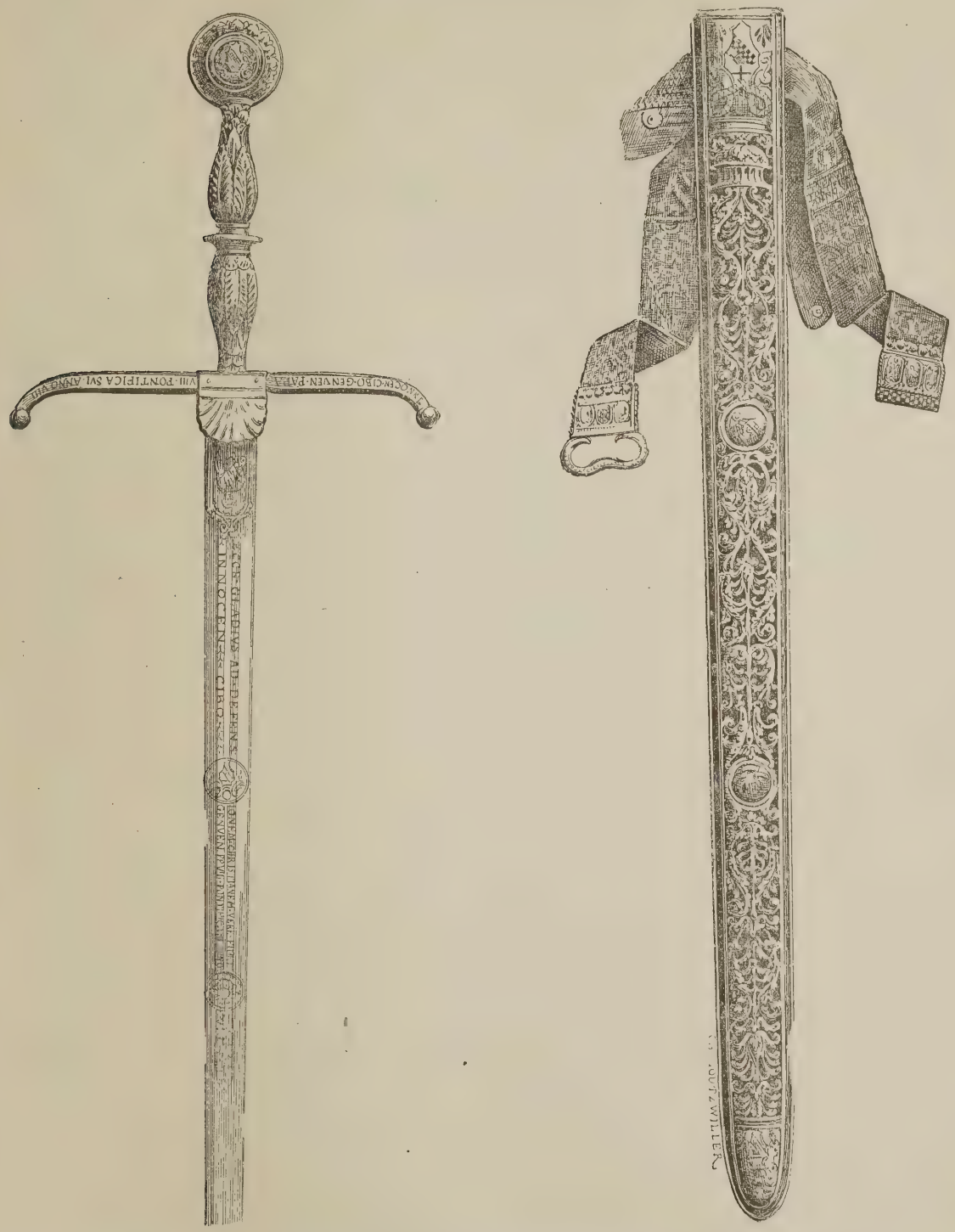
(?) 1491. 168 ducats d'or, 66 bolonais de la Chambre sont payés à Jeronimus de Sutri pour l'épée et 77 ducats pour le berêt, donnés au landgrave de Hesse (Archives secrètes du Vatican ; 1492-1494, fol. 163; Archives d'État, 1492-1494, fol. 39 v°).

Le récit de la remise solennelle de l'épée au Landgrave, alors de passage à Rome, est assez intéressant pour être reproduit ici. Je l'emprunte à Burchard.

« In sede sedens, apportante sibi D. Gaspare Blondo, cameræ apostolicæ clerico, ensem cum capello desuper posito et conducto per me coram Sanctitate sua, de ipsius mandato lantgravio prædicto coram eo genuflexo Sanctitas sua legit ex libro verba « solent romani pontifices » ; quibus finitis, accepto ense cum capello, tradidit illos prædicto lantgravio, capellum ab ense non movendo ; quos lantgravius accipiens, manum, deinde pedem Papæ osculatus est, brevibus verbis Sanctitati suæ gratias agens. Descendit solio lantgravius et ea tradidit D. Theodorico militi suo servitori coram se deferenda ; Papa deinde præcedentibus cardinalibus in eorum cappis, venit per navem Vultus sancti, qui ex mandato Papæ per episcopum S. Agathæ vicarium basilicæ prædictæ publice ostensus est ; ascendens deinde ad palatium, cardinalibus sub porticu basilicæ licentiatis, lantgravio continuo ipsum in suo loco præcedente et milite suo ante ipsum ensem deferente usque ad cameram papagalli ; exinde idem lantgravius associatus fuit a prælatis palatii cubiculariis et scutiferis Papæ, marchione Badensi oratore imperiali ac archiepiscopo Argentino et ducis Saxoniæ oratoribus usque ad hospitium S. Angeli prope campum Floræ, inter gubernatorem Urbis et archiepiscopum Arelatensem equitans, ubi singulis gratias egit more solito aliorum oratorum. Ex familiis cardinalium nullus interfuit, licet S. D. noster cardinalibus per me dici fecisset quod vellent partem familiæ suæ ad honorandum dictum lantgravium mittere et id se facturos polliciti fuerint ».

Cette arme précieuse existe encore au Musée de Cassel ; elle m'a été signalée dans le temps par M. Louis Courajod. Grâce à l'obligeance de M. A. Lenz, inspecteur du Musée, j'ai pu en publier, dans la *Gazette des Beaux-Arts*, une description détaillée que je crois utile de reproduire ici. La longueur totale de l'épée est de 1^m^38, la lame a 47 millimètres de large dans sa partie supérieure, 33 dans sa partie inférieure. De chaque côté du pommeau se trouvent, en relief, les armoiries pontificales

d'Innocent VIII; la poignée contient, d'un côté, l'inscription : INNOCEN. CIBO. GENVEN. PAPA. VIII. PONTIFICA. SVI. ANNO. VIII.; de l'autre, celle de : (une fleur). INNOCEN. (trois épis), CIBO. (un épi). GENVEN. (une fleur). PONT. MAX. ANNO. SAL. MCCCCLXXXX[I]. Ces



Epée donnée par le pape Innocent VIII au Landgrave de Hesse.
(Musée de Cassel.)

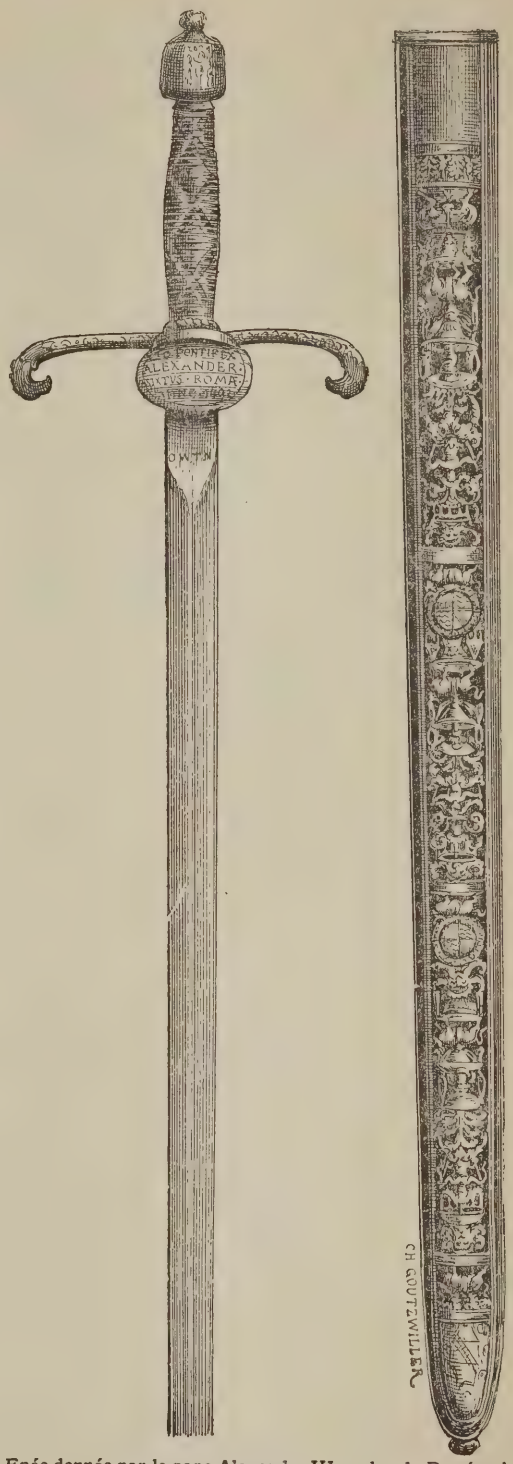
deux inscriptions sont gravées. La garde se compose de deux feuilles en forme de coquilles, de 55 millimètres de large. La lame offre, près de la poignée, les images gravées et dorées de saint Pierre, de saint Paul, d'une hauteur de 9 centimètres. Au-dessous de saint Pierre on lit : ECCE ✠ GLADIVM ✠ AD DEFENSIONEM ✠ CHRISTIANEM (sic) ✠ VERE ✠ FIDEI ✠ || INNOCEN ✠ CIBO ✠ GENVEN ✠ PP. ✠ VIII ✠ PONTIFICA ✠ SVI ✠ ANNO ✠ VII, avec deux médaillons ornés, l'un des armoiries pontificales, l'autre d'un paon et de l'inscription : LEAVTE PASSE TOVT. Au-dessous de l'image de saint Paul sont tracées les paroles suivantes : INNOCEN ✠ CIBO ✠ GENVEN ✠ PONT ✠ MAX ✠ ANNO ✠ SAL ✠ MCCCCLXXXX || ECCE ✠ GLADIVM ✠ AD DEFENSIONEM ✠ CHRISTIANEM (sic) ✠ VERE ✠ FIDEI. Le fourreau se distingue par des ornements de fleurs et de feuillage à jour, avec des médaillons émaillés, contenant, dans la partie supérieure, les clefs en sautoir; dans le bas, un paon également émaillé, avec la devise : LEAVTE PASSE TOVT. Le ceinturon enfin, autrefois décoré de perles et de pierres précieuses, nous offre sur sa boucle, les armoiries pontificales émaillées.

Alexandre VI.

(11 août 1492 — 18 août 1503.)

L'ARTISTE qui fut chargé, pendant ce règne de ciseler les épées d'honneur, porte un nom absolument inconnu, Angelino di Domenico de Sutri. Ce maître exécuta les épées distribuées en 1493, 1494, 1497, 1498, 1501 (peut-être aussi celles des autres années), ainsi que les roses distribuées en 1493, 1494, 1495, 1497, 1499, 1501, 1502.

1492. L'épée est donnée au prince Frédéric d'Aragon, ainsi que nous l'apprend Burchard :



Epée donnée par le pape Alexandre VI au duc de Poméranie. (Monbijou-Museum à Berlin.)

« Finita missa, Papa ascendit solium, ubi benedixit ensem, non tamen aspersit, quia non erat ibi aqua benedicta. Tum dedit eum illus. D. Friderico coram se

genuflexo sub verbis annotatis : « ut solent romani pontifices ». Expletis verbis Papa recepit ipsum principem ad osculum pedis, manus et oris : ego dedi ensem suo majordomo qui eum post immediate ante ipsum principem portavit. Papa sub porticu sancti Petri dedit licentiam omnibus cardinalibus et voluit quod omnes ipsi cardinales collegialiter usque ad palatium apostolorum habitationis suæ associarent principem, quia sic fuerat nuper de ipsorum cardinalium consilio ordinatum ; sicque factum est. » (*Diarium*, t. II, p. 26).

1493. 196 ducats pour l'épée et 80 pour le chapeau à Angelinus (*Archives d'État*, 1492-1494, fol. 95. *Archives secrètes*, fol. 157). Cette épée fut donnée à Ferdinand, plus tard roi de Naples.

1494. 276 florins à Angelinus et à Minichus de Sutri pour l'épée et « pro clippeo » (*Archives secrètes*, 1494-1495 ; fol. 164).

Le 6 mars suivant (1494), Alexandre VI envoie cette épée au roi Maximilien par son camérier, le Dr Antonius Fabregues, (original faisant partie des Archives de la famille impériale ; analysé sous le n° 193, dans le *Jahrbuch der Kunst historischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses*, t. I ; Vienne, 1883, p. XXXII-XXXIII.

1495. Burchard nous laisse ignorer à qui l'épée fut donnée.

« Sed antequam cappa indueretur, [Papa] benedixit ensem, stans in illo loco ante lectum paramenti, ubi paramenta acceperat, D. J. Drago auditore coram eo genuflexo ensem cum capello desuper manibus erectum tenente, quia nullus clericus cameræ interfuit. Benedicto ense, cardinale S. Anastasiæ ministrante, Papa imposuit incensum, deinde incensavit ensem et venit ad capellam, ut præfertur, cardinalibus Papam sequentibus. Ensem portavit præfatus auditor immediate ante crucem incedens » (*Diarium*, t. II, p. 259).

1496. On se borne à donner une épée restaurée (« pro instauratione ensis ») ; cette restauration coûta 24 ducats. Le payement est effectué entre les mains d'Angelinus (*Archives secrètes*, 1496-1497, fol. 165, v°).

Pour cette année encore la destination de l'épée nous est inconnue : « Sacrista, tam in matutinis quam in missa majore poni fecit super altare ensem propter consuetudinem, quem unus ex familiaribus apportavit » (Burchard, *Diarium*, t. II, p. 345).

1497, 23 décembre. « De mandato facto die præsenti flor. viginti tres auri de camera Angelino aurifici pro uno tessuto unius pilei et deauratione vaginæ ensis donati per S. D. N. (*Archives secrètes*, 1497-1498, fol. 152, v°).

Le titulaire est Bogislas X, duc de Stettin, de Poméranie, etc. Voici, d'après Burchard, le récit de la cérémonie :

« Papa ascendit ad solium ubi cum mitra sedens donavit ensem quem hodie, antequam cameram papagalli exiret, publice benedixit sub verbis in ceremoniali ad hoc ordinatis illustrissimo D. duci Stetinensi supradicto, coram se genuflexo, cujus nomine volui Sanctitati suæ post ipsum sibi datum ensem, paucis verbis ad hoc aptis per me conceptis gratias agere ; sed Papa asserens id consuetum non esse negavit me audiri : existimo ne haberet ex tempore respondere. Dux ensem cum capello habito consignavit uni ex suis nobilibus qui ipsum continuo ante ducem portavit, et descendit ipse dux cum ense ad planum capellæ (*Diarium*, t. II, p. 423).

Ainsi se trouve rectifiée l'assertion de Moroni, d'après qui l'épée aurait été donnée en 1497 à Philippe d'Autriche.

Cette épée existe encore ; elle fait partie du musée Hohenzollern, au Monbijou-Palais, à Berlin. L'ornementation y est plus avancée que dans l'épée d'Innocent VIII, au musée de Cassel, mais sans avoir autant de pureté. On remarque dans les rinceaux le taureau des Borgia, qui fait aussi les principaux frais de la belle épée de César Borgia récemment publiée par M. Yriarte dans la *Gazette archéologique*.

1498. 253 ducats et 5 carlins à Angelinus pour l'épée et le chapeau (Archives secrètes, 1498-1499, fol. 169).

Cette épée est envoyée au roi Louis XII de France, ainsi que nous l'apprend Burchard :

« SS. D. N. circa horam XVI, vel quamprimum, venit ad cameram papagalli, ubi, receptis paramentis, dempta mitra, benedixit ensem et incensavit, more solito, ipsum me tenente, quousque D. Adrianus, clericus cameræ, superpellicio indueret, qui ipsum deinde ante crucem ad basilicam prædictam portavit et reportavit. Finita missa, more solito, Papa antequam exiret cameram secretam, convocatis ad se cardinalibus, decrevit ensem cum pileo mittere Illmo. D. Ludovico XII, Francorum regi christianissimo. » (*Diarium*, t. II, p. 502.

Il faut rectifier sur ce point l'assertion de Moroni, d'après qui Louis XII aurait reçu l'épée de 1499.

1499. On ignore à qui l'épée fut donnée :

« Pervento ad altare majus basilicæ prædictæ, dedi ensem cum capello uni ex servitoribus armorum qui illum in cornu posteriore epistolæ juxta columnam per totam missam manu tenuit, cum non posset alias ibidem firmiter locari.

Finita missa, reaccepit eum D. Ventura prædictus et ad cameram Pape reportavit, quia non fuit alicui datus » (Burchard, *Diarium*, t. III, p. 1, 2).

1501. Le berêt est donné à Alphonse d'Este (comme aussi l'épée). L'artiste chargé de l'exécuter, Angelinus, reçoit la somme considérable de 249 ducats, 30 bolonais. Voici le décompte de cette somme, d'après un document encore inédit :

(1502, 11 janvier.) Angelino aurifici pro ense per eum laborato in festo Nativitatis Domini nostri Ihesu Christi et pro illius inauratura infrascriptas pecuniarum somas *(sic)*, videlicet : pro libris novem onciis quinque argenti fini et pro onciis quattuor et denariis XVII argenti fini tancto et ponderato per magistros zecchæ, ducatos auri de camera 77, pro inauratura dicti ensis ducatos auri largos 25 et Karl. 8.

Item [pro] zona sive centura argenti fini dicti ensis ac fibris et spranchis ponderis unius libræ et onciarum quatuor ad rationem unius ducati cum dimidio pro qualibet oncia, ducatos auri de camera 24 et Karl. 9.

Item pro zona seu centura brochati auri pro ornamento dicti ensis ducatos similes 12.

Item [pro] manifactura dicti ensis ducatos 30.

Item pro lama dicti ensis ducatos 4.

Item pro veluto carmesinum *(sic)* pro vagina ensis prædicti et pro stectiis (?) dictæ vaginæ ducatos 5.

Item pro pileo in eodem festo elaborato, videlicet pro onciis sex auri cum dimidia diversorum lapidum preciosorum habitorum de Baldassare Balducio pro diversis pretiis ducatos 45 cum dimidio.

Item pro friso auri tirati ponderis IIII onciarum et den. 15 ad rationem unius ducati cum dimidio pro qualibet onzia ducatos 7 cum dimidio.

Item pro palmis quattuor velluti coloris bisii pro dicto pileo, ducatos duos cum dimidio.

Item pro armellinis positis ad ornamentum dicti pilei ducatos sex similes.

Item pro rachamatura pilei prædicti ducatos sex similes.

Item pro feltro et magisterio sive manifactura dicti pilei ducatum unum cum dimidio et ducatos duos datos famulis sive laboratoribus in apotecha dicti aurificis, constituentes in totum ducatos auri de camera ducentos quadraginta novem et b. XXX. (Archives secrètes du Vatican. Mandats, 1501-1502, fol. 94 v°, 96 v°).

La remise solennelle eut lieu, le 6 février 1502, au dôme de Ferrare (Gregorovius, *Lucrèce Borgia*, t. II, p. 35).

1502. 250 ducats, 66 bolonais à « Æneas de Bononia » pour l'épée et le chapeau (Archives secrètes du Vatican, 1502-1503, fol. 174).

(A suivre.)

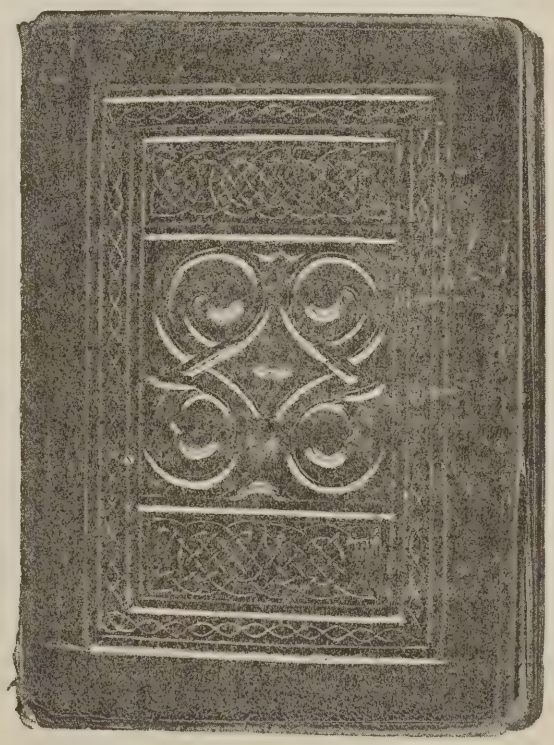
Eugène Müntz.

La reliure au moyen âge.

(Deuxième article.) (Voy. p. 194, 3me livraison, 1890.)

LE spécimen le plus ancien de reliure en cuir orné est, croyons-nous, unique dans son genre. Le volume qu'elle recouvre est un manuscrit de l'Évangile de saint Jean écrit en simples caractères onciaux, sans ornement d'aucune sorte. Selon l'inscription qui se trouve au haut de la première feuille, ce manuscrit a été trouvé à la tête du corps de saint Cuthbert († 687), lors de l'ouverture de la châsse renfermant la dépouille du saint en 1105. Lorsque le trésor de la cathédrale de Durham fut confisqué par Henri VIII, ce volume fut soustrait par le docteur Lee, l'un des commissaires du roi. Plus tard les Jésuites anglais l'ont acquis; il se trouve actuellement dans le musée de leur collège de Stonyhurst. Le manuscrit fut montré à la Société des Antiquaires le 5 juin 1806. « Cette reliure », dit le vénérable évêque Milner, auteur de la notice lue à cette occasion, « paraît être du temps de la reine Élisabeth »! En 1862, le manuscrit fut prêté à l'Exposition d'objets d'art à South Kensington. La description qu'en a faite M. Holmes (Catalogue, n° 6,801) se termine ainsi : « En une reliure unique et contemporaine ». La reliure (137 m. sur 92 m.) est composée de deux minces ais de bois de tilleul, couverts de cuir, (apparemment de cuir de chèvre) couleur cramoisi foncé, dans un état de conservation étonnant [1]. Le plat supérieur est orné d'un panneau divisé en trois compartiments, et entouré d'une bordure formée de deux tiges entrelacées. Les compartiments supérieur et inférieur sont décorés d'entrelacs; les lignes incisées formant le dessin sont remplies de couleur bleue et jaune. Le compartiment central est occupé par un ornement en relief fort beau de dessin, portant des traces de couleur. Le plat inférieur est très simple ayant pour seul décor des filets. Nous avons déjà fait remarquer que cette reliure est tout à fait unique ; c'est le seul spécimen connu de la reliure en cuir orné, antérieur au XIIe siècle.

Nous reproduisons le plat supérieur de cette reliure d'après une photographie que



Reliure de l'Évangile de Saint-Jean.
Manuscrit conservé au collège de Stonyhurst.

nous devons à l'obligeance du R. P. Cobley, recteur du collège de Stonyhurst.

1. Les moines de Durham ont, sans aucun doute, considéré ce volume comme une relique de saint Cuthbert, et c'est à cette circonstance que l'on doit la conservation de ce remarquable exemple de la reliure anglaise primitive.

L'art de la reliure fut exercé avec grand succès en Angleterre pendant le XIIe siècle. Les spécimens échappés à la destruction sont, presque sans exception, de grand mérite, les matériaux employés étant de qualité excellente, les dessins bien exécutés, traités avec beaucoup de goût, tandis que la gravure des fers (1) qui faisait graduellement des progrès atteignit au commencement du XIIIe siècle un degré de perfection qui n'a pas été surpassé. Le spécimen le plus ancien du XIIe siècle, ou du moins celui qui est orné des plus anciens fers, est un manuscrit du livre de la Sagesse avec des notes marginales extraites du commentaire de Raban Maure, et une glose interlinéaire, conservé au Musée Britannique. Les plats de cette reliure, qui a 24 centimètres sur 16 c., de même que ceux de toutes les reliures anglaises de ce temps, sont divisés en compartiments par des bandes ornées de rosettes et de petits bassins ou cercles ayant un point au centre. Le plat supérieur est divisé en dix compartiments. Deux de ceux-ci au milieu, l'un au-dessus de l'autre, sont ornés d'une figure d'évêque en chasuble et mitre tenant sa crosse de la main droite et un livre dans la gauche. De chaque côté une bande verticale porte quatre lions courants. Au-dessus et au-dessous de ces compartiments se trouve un guerrier à cheval portant une lance à bannière s'élançant à l'encontre de trois autres. Au haut et au bas du plat on voit une série de sept empreintes représentant un homme armé d'une massue et d'un bouclier. Les compartiments latéraux qui réunissent ceux-ci sont divisés en sept panneaux, chacun orné d'une palmette.

Le plat inférieur porte au milieu trois églises avec tours, vues en perspective ; le chœur d'une d'elles se termine en abside formée au moyen d'un deuxième fer. Au-dessus, deux guerriers armés de massues et de boucliers entre deux empreintes du lion de Saint-Marc. Au-dessus et au-dessous on voit deux centaures tirant sur des cerfs. Au haut et au bas, sept rois à cheval avec des palmes ; de chaque côté, une série de sautoirs accompagnés de quatre têtes d'hommes. Quoique l'exécution de cette reliure date probablement de la seconde moitié du XIIe siècle, plusieurs des fers employés dans l'ornementation des plats paraissent plus anciens.

Deux volumes reliés pour Henri, fils de Louis VI, roi de France, avant 1146, sont maintenant conservés dans la bibliothèque de la Faculté de Médecine à Montpellier. Les manuscrits qu'ils couvrent sont un Évangile de saint Matthieu avec des gloses, et les lettres d'Yves, évêque de Chartres. Ceux-ci furent reliés sans aucun doute avant 1146, l'année où Henri allant à Clairvaux voir saint Bernard pour quelques affaires, fut converti par lui, et après avoir résigné les bénéfices nombreux qu'il tenait, devint moine cistercien. Lorsque, après sa profession, il quitta Clairvaux pour Beauvais dont il fut élu évêque en 1149, ces précieux volumes y restèrent. S'ils étaient uniques, on serait tenté de les considérer comme des spécimens de la reliure française de cette époque, mais la ressemblance remarquable qu'ils portent quant au dessin général et quant aux détails de leur ornementation avec une série de quinze volumes qui ont été écrits et reliés en Angleterre, les uns à Winchester, les autres à Durham, entre 1148 et le commencement du XIIIe siècle, nous paraît une preuve évidente que les reliures de ces deux manuscrits sont également anglaises. Treize fers ont servi à l'ornementation du

1. C'est le terme technique usité, car on a supposé que les coins ou poinçons étaient de fer, mais tous ceux que nous avons vus sont de laiton ou de cuivre.

premier volume, et vingt-sept à celle du second. Le grand terrier de Winchester écrit en 1148, actuellement conservé dans la Bibliothèque de la Société Royale des Antiquaires de la Grande-Bretagne à Londres, est orné de onze fers dont plusieurs furent aussi employés au décor de la reliure du Cartulaire de l'abbaye de Saint-Swithin à Hyde, maintenant au Musée Britannique.

La Bible en quatre volumes écrite pour Hugues Pudsey, évêque de Durham, 1153-1195, et donnée par lui à la bibliothèque de cette cathédrale, conserve encore les cuirs *tympanisés* (1) qui recouvraient les plats, seulement les ornements sont un peu aplatis, ce qui est dû à la substitution de nouveaux panneaux de chêne aux anciens. Pour la décoration des quatre volumes de cette Bible on n'employa pas moins que cinquante-et-un fers ; le nombre dont on s'est servi pour chaque plat varie de 15 à 28, et le nombre d'empreintes de quatre à six cents. La plupart des fers ont dû être dessinés et gravés en creux par des artistes locaux contemporains, mais plusieurs, sans aucun doute, sont de date plus ancienne. Il y a lieu de remarquer que les arcades entrelacées qui encadrent les tables Eusébiennes sur les feuillets en tête des Évangiles dans le quatrième volume, ressemblent à celles des murs du bas-côté de la cathédrale ; une des colonnes ornée d'un diaprage de losanges chargés de fleurs ressemble à celle qui orne la porte des moines ; plusieurs des fers employés dans l'atelier de reliure reproduisent aussi des détails du même travail sculpté. La variété de ces dessins, — les plats de chaque volume diffèrent l'un de l'autre, — l'ordonnance générale, la combinaison des parties unies et ornées, le mélange judicieux et la répétition des ornements, témoignent du goût et de l'habileté consommée des moines relieurs de Durham, tandis que l'exécution du travail montre qu'il est sorti de mains habiles et exercées (1).

Cette Bible, toutefois, n'est pas le seul spécimen de la reliure de Durham au XIIe siècle. La bibliothèque de la cathédrale contient deux autres volumes à peu près de même date : les Prophéties d'Isaïe avec des gloses, et les livres des Nombres et du Lévitique aussi avec gloses, donnés par maître Robert de Haddington. Les reliures de ces volumes moins chargées d'ornements, n'en sont guère moins belles. Néanmoins elles doivent toutes céder la palme à un Psautier avec gloses, exécuté pour l'évêque Pudsey, probablement vers 1190. La reliure de ce volume est ornée de rangées détachées horizontales et verticales d'ornements tympanisés, séparées l'une de l'autre par des bandes simplement ornées de quelques rosettes. Des dix-sept fers employés, cinq sont de toute beauté comme dessin et comme exécution ; les autres doivent dater du commencement du XIIe siècle si même ils ne sont pas plus anciens. Trente-sept des fers dont on s'est servi pour orner les plats de ces trois volumes ne se rencontrent pas sur les couvertures de la Bible. Cependant il est certain qu'outre ceux-ci l'atelier de Durham possédait encore d'autres fers. J'ai découvert quatre autres reliures, dont chacune porte, outre des fers employés sur les livres restés à Durham, de nouveaux dessins, ce qui

1. *Tympaniser* est le mot employé dans tous les comptes de reliure, pour exprimer l'impression, au moyen de poinçons gravés, jusqu'au milieu du XVIe siècle, c'est-à-dire jusqu'au moment où les relieurs abandonnèrent ce genre de décor. Nous reprendrons donc ce verbe un peu oublié aujourd'hui, tout en désirant qu'on ne nous l'applique pas dans l'acception que lui donnent Molière et d'autres auteurs français. Sur les mots *tympaneur*, *tympaniser* voir le *Bulletin du Bibliophile*, octobre 1860.

1. Dans la partie centrale du plat supérieur du 2e tome qui est orné d'environ 600 empreintes de fers, le moine relieur s'est trompé et a fait les trois bandes ornées horizontales trop longues diminuant ainsi les bandes verticales ; le résultat est décidément original.

porte le nombre total en usage dans cet atelier monastique à 112. La plus ancienne de celles-ci, maintenant au Musée Britannique, recouvre un Psautier, appartenant autrefois au monastère de Saint-Paul à Erfurt. La bibliothèque Mazarine à Paris renferme un petit volume avec l'Agneau Pascal portant la croix à bannière flottante au centre du premier plat, et la Sainte Colombe entourée de feuillages. Dans la bibliothèque de la cathédrale d'Héreford se trouve un volume contenant le traité de saint Denis sur la Hiérarchie céleste et un autre intitulé *Speculum Ecclesiæ*, que le Chapitre paya 13*s.* 4*d.* La reliure porte une représentation de la Cène, formée au moyen de deux fers, l'un portant la figure de Notre-Seigneur, l'autre qu'on a répété, deux apôtres. Plusieurs des fers sur ces volumes se trouvent sur les plats de la Bible de l'évêque Pudsey, et quatre de ceux qui ornent son Psautier se rencontrent sur la reliure du premier volume [1] d'un manuscrit des Évangiles avec gloses, appartenant autrefois aux chanoines Augustins de Saint-Jean du Jard près de Melun, dans le diocèse de Sens, écrit au commencement du XIIIe siècle.

(A suivre.)

W. H. James Weale.

1. Malheureusement la reliure du deuxième volume a été renouvelée.

La Croix des premiers croisés.

EN étudiant le *Voyage de Charlemagne et de Roland* en Espagne, peint sur un des vitraux de la cathédrale de Chartres au XIIIe siècle, d'après la légende du *Pseudo-Turpin*, j'avais dû, pour dater approximativement l'exécution de cette verrière, faire des recherches relatives au costume des chevaliers qui y étaient représentés. L'armure, le casque, le harnais du cheval sont en effet des renseignements précieux ; mais encore, faut-il, pour pouvoir les comparer utilement entr'eux à diverses époques, que les artistes aient suivi dans la reproduction du dessin, un *canon* semblable, ne différant dans l'exécution matérielle, que par quelques détails accessoires, tandis que le sujet est traité d'une façon à peu près identique. C'est ce qui se présentait pour le vitrail dont je m'occupais, comme d'ailleurs pour presque toutes les représentations du Moyen Age, dont les *patrons*, ainsi que les appelle dans son testament Jean Chatard, peintre lyonnais, se transmettaient avec les secrets du métier, du maître à l'apprenti (1).

Malheureusement, le monument où je trouvais représentée la *Prise de Nicée*, datant du XIIe siècle, certainement l'original de la *Prise de Pampelune* du vitrail de Charlemagne, ainsi que le montrent les deux dessins de mon *Etude iconographique sur les Vitraux de Chartres* (2), n'existait plus que dans une gravure du siècle dernier: c'est, par conséquent, une reproduction tant soit peu fantaisiste, traitée par un graveur se piquant assurément plus d'habileté dans le maniement de sa pointe que de fidélité archéologique.

1. *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXXV, 1890, p. 346.
2. *Revue de l'Art chrétien*, nouv. sér., t. VI (1888), p. 413, pl. XII.

Pour me rendre mieux compte du mouvement des cavaliers, des détails de leur costume, après avoir dessiné d'après nature et d'après une photographie la *Prise de Pampelune* du vitrail de Chartres, je crus utile de décalquer, simplement au trait, la gravure que j'avais trouvée, et pour me servir d'une expression de verrier, de la mettre en plomb. J'arrivai à un détail d'exécution tellement semblable à la peinture sur verre, et aux décalques, tels que nous pouvons les désirer aujourd'hui pour les travaux archéologiques, que je relevai dans Montfaucon (1), car c'est là que je l'avais rencontrée, toute la suite de l'histoire de la première croisade, que l'érudit bénédictin avait fait dessiner dans l'église de Saint-Denis, où se trouvait cette verrière, don de l'abbé Suger au milieu du XIIe siècle.

Sans lui indiquer où j'avais découvert ces cartons, qui me paraissaient dès lors, dans l'état où une simple mise au net les présentait, des plus importants pour l'*Histoire des Croisades*, puisqu'ils étaient contemporains des événements qu'ils rappelaient, je les adressai au comte Riant, en lui soumettant mes observations, tant au point de vue historique, qu'au point de vue du costume, qu'aucun monument ne nous avait légué avec autant de précision. Sa réponse ne se fit pas attendre, et pendant quelques jours la correspondance presque quotidienne que nous échangions sur l'archéologie des croisades, sur les monuments relatifs aux *Exuviæ Constantinopolitanæ*, n'a

1. *Les monuments de la monarchie française*, Paris, Gandouin, 1729, in-f°, t. I, p. 390, pl. L et suiv.

pour ainsi dire rapport qu'à ces vitraux. Je me permettrai donc de citer quelques extraits de ses lettres, qui touchent particulièrement à la question, l'éclairent, la mettent au point, comme mon savant ami le savait faire toutes les fois qu'un sujet l'intéressait.

« Si votre vitrail est de 1140, ce sera le plus ancien monument *effigiatum* de la croisade et on saura enfin comment était la croix des premiers croisés, ce qu'on ignore; mais il faut que la date soit sûre. On pourrait ainsi fixer la date incertaine de la *Chanson d'Antioche*, tout est dans tout. »

Or la date est certaine. Le vitrail donné par Suger a été posé avant sa mort qui survient en 1152.

Mais, avec sa précision, le comte Riant revient sur la croix. « C'est la croix sur les vêtements qu'il faudrait, des croix d'étendard, il y en a jusques sur les monuments du Xe siècle ». Il craint encore de n'avoir pas bien fixé les limites dans lesquelles il me renfermait. « Oui, ajoute-t-il, le lendemain; ce serait le monument le plus ancien sauf, 1° les monnaies, 2° les sceaux, 3° les épitaphes de Godefroid, de Bohémond par douzaines : aussi ne vous ai-je parlé que de la croix de la poitrine ou sur le manteau, qui manque. »

La question est donc ainsi nettement posée par un des maîtres en la matière. Longtemps déjà avant lui, en 1860, M. de Longpérier, à l'occasion d'une communication de M. F. de Lasteyrie à la Société des Antiquaires de France (1), exprimait à propos d'une croix sur la poitrine d'un guerrier tissé dans l'étoffe du *paliotto* de Saint-Ambroise de Milan, le désir de voir approfondir la question : et ce m'est un grand regret de n'avoir pu faire voir à mon érudit ami, sur deux monuments absolument authentiques, datés, indiscutables, la croix des croisés sur la tunique et sur le manteau.

Je dois m'arrêter quelques instants aux vitraux de Saint-Denis. Si je ne trouve, en effet, dans aucun des médaillons, ni sur le manteau, ni sur la poitrine des guerriers la croix cherchée, elle est peinte dans le premier médaillon sur le casque et sur l'étendard où elle est cantonnée de quatre points. C'est probablement l'origine des armoiries de Jérusalem, plus tard cantonnées de quatre petites croix, représentées peut-être ici sommairement par le verrier du XIIe siècle; je tiens à bien préciser sa forme grecque et légèrement potencée. Quand nous trouverons en effet, un peu plus tard il est vrai, car les monuments que je vais signaler ne sont pas tout à fait aussi anciens, une croix sur les vêtements, ayant absolument la même forme, nous ne pourrons avoir aucune hésitation ; il faudra dès lors admettre, sans contradiction possible, que la croix de la fin, est bien la même que celle des costumes guerriers du commencement du XIIe siècle.

Le vitrail de Saint-Denis, reproduit par Montfaucon, offre une suite de dix médaillons, représentant une série d'événements relatifs à la première croisade. Tous les sujets, sauf le premier, portent une inscription, assez facile à comprendre, j'en excepte toutefois le dixième.

Le premier représente un combat; il me semble, tout uniment, être une préface, indiquant la lutte entre les croisés et les infidèles. Voici les inscriptions qui accompagnent les autres sujets.

2° *Nicena civitas.* Au centre une citadelle; d'un côté les Français, *Franci victores*, de l'autre les Turcs, *Parti fugientes.*

J'ai cherché à appliquer ces représentations à l'une des chroniques de la première croisade, et celui des historiens qui semble s'en rapprocher le plus, me paraît être Ray-

1. *Bulletin*, t. XXVI (1872), p. 142.

mond d'Aguilers ; avec lui nous allons suivre l'ordre des médaillons. Le chapitre III, intitulé : *Ubi veniunt ad Niceam urbem et ubi reddita fuit imperatori*, paraît se rapporter à notre représentation.

3° *Vincuntur Parthi.* Les Francs poursuivent les Turcs, serait le chapitre IV : *Bellum in campo florido factum.*

4° *Antiochia.* Les Francs montent à l'assaut, serait le chapitre V et IX : *Ubi veniunt Antiochiam et qualiter facta vel sita est.*

5° *Bellum inter Coiparam (sic) et Francos.* Les cavaliers se ruent les uns contre les autres, serait le chapitre XII : *Ubi exierunt ad bellum contra Corbaram.*

6° *Iherusalem Franci expugnant :* les Francs donnent l'assaut, serait le chapitre XX : *Ubi veniunt Iherusalem.*

Vitrail de Saint-Denis (XIIe siècle) d'après Montfaucon.

7° *Arabes victi in Ascalon fugiunt.* Les Musulmans rentrent dans Ascalon, serait le chapitre XXI : *Bellum primum contra Ascalonites.* Les *Gesta Francorum* (*Hist. occident. des croisades*, t. III, 537) sont plus explicites : « *Arabes dorsa vertentes, versus Ascaloniam celerem fugam arripuerunt... nec securi fuerunt donec intra mœnia se receperunt.*

Mais ici finit le récit du chanoine du Puy, et nous avons encore trois médaillons.

8° *Robertus, dux Normannorum, Partum prosternit.*

9° *Duellum Parti et Rotberti Flandrensis comitis.*

Enfin le 10e médaillon, dont l'explication me paraît d'autant plus difficile que le texte est incompréhensible.

Où allons-nous donc trouver le duel du duc de Normandie et du Musulman, car c'est incontestablement le combat de Robert et du Rouge lion ? Dans la *Chanson*

d'Antioche (1) et dans le T. V., de l'*Histoire des Croisades* (2). C'était l'avis de M. Riant, et c'est alors qu'il me fit remarquer qu'on pouvait dater approximativement la *Chanson d'Antioche*, nécessairement antérieure à l'exécution de ce vitrail, c'est-à-dire à 1150. Je me déclare absolument incompétent en cette circonstance et je me borne à signaler le nouvel état de la question (3).

Le dernier médaillon me semble des plus difficiles à expliquer. Nous y lisons : « BELLVM AMITE ASCALONIA IV. » Sans aucun doute, le peintre, ainsi que j'ai pu le constater nombre de fois, ou même le metteur en plomb, aura mêlé les lettres qui lui étaient confiées; je craindrais même qu'ici il n'en eût oublié, car je ne vois aucun moyen de trouver une explication plausible de cette inscription. Deux mots cependant peuvent être retenus AMI et ASCALON, deux mots que je retrouve associés dans Foucher de Chartres (*Hist. Hierosoly. Hist. Occidentale des Croisades*, III, 414), « *Sed non effugit Yemelduc admiratus Ascalonæ* ». Ne pourrait-on appliquer ce texte à notre vitrail, qui représenterait ainsi la lutte de l'Amiral et des Francs ?

M. Hagenmayer, en étudiant ces vitraux qui lui furent communiqués par le comte Riant, me semble être allé beaucoup trop loin, dans le cas qu'il fait de nos cartons pour l'explication des textes qu'ils représentent. Je ne saurais le suivre sur ce terrain persuadé que les détails de faits qui se sont passés en Orient, ont incontestablement été modifiés par des artistes qui n'avaient jamais quitté la France. Je me bornerai donc à reproduire sa lettre (1), ne voulant

1. Paris (Paulin), *La chanson d'Antioche*, Paris, Techner, 1848, in-8°, t. II, c. L, p. 261, et c. XXVII, p. 244.

2. Cafari de Caschifelone genuensis consulis *de liberatione civitatum orientis Liber*, c. VI, p. 53.

3. Je suis heureux de pouvoir mettre sous les yeux de mes lecteurs l'opinion de Monsieur G. Paris. Voici d'après les procès-verbaux de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, le résumé d'une note qu'il a communiquée à l'Académie, à la séance qui a suivi la lecture de mon étude sur la *Croix des premiers croisés* (9 mai 1890).

« Robert Courte-Heuse à la première Croisade. — M. de Mély a signalé, dans une communication antérieure, des vitraux donnés par Suger à Saint-Denis, sur l'un desquels était représenté le duc Robert de Normandie tuant un chef Sarrazin. Il paraît en conclure que la *Chanson d'Antioche*, où un pareil incident est rapporté, existait déjà du temps de Suger. Mais nous n'avons plus la *Chanson d'Antioche* primitive ; la compilation dont M. P. Paris a extrait un fragment, qu'il a publié sous ce nom est certainement postérieur à Suger. Cette compilation a utilisé des éléments bien plus anciens, mais elle a précisément laissé de côté l'épisode qui paraît avoir été figuré sur le vitrail de Saint-Denis ; le combat de Robert Courte-Heuse contre l'émir Corbaran.

Ce combat appartenait à une tradition poétique dont Robert était le héros, et qui s'effaça au profit de celle qui avait pour centre Godefroy de Bouillon, quand Robert eut été vaincu par son frère Henri et emprisonné jusqu'à la fin de ses jours. On en trouve des restes dans Guillaume de Malmesbury (1125) et dans Geoffroy Gaimar (vers 1150) qui rapportent que Robert tua Corbaran, et dans divers auteurs postérieurs. Il est intéressant de voir que Suger connaissait cette tradition, mais cela ne prouve rien pour l'ancienneté du fragment épique connu sous le nom de *Chanson d'Antioche*.

1. Ziegelhausen, 15/II 1888.

Recevez mes plus cordiaux remerciements pour les dessins des vitraux de Saint-Denis, et pour Ozana. J'enverrai ces spécimens dès la semaine prochaine à Röhricher et je vous renverrai demain la copie des dessins de façon à ce que vous puissiez l'avoir samedi au plus tard. Ils m'ont beaucoup intéressé ; vous avez eu raison d'en conclure qu'à cette époque, les armes n'étaient pas très en usage sur les écus et les drapeaux. On sait qu'elles manquent aussi dans les dessins du *De Passagiis* ; cependant je n'ai pas d'opinion personnelle à cet égard, ne m'en étant jamais occupé d'une manière spéciale. Sur la dernière des peintures dont je n'ai pu déchiffrer l'inscription, je n'ai pas d'opinion bien arrêtée ; peut-être, s'agit-il du combat d'Ascalon ; la *Chanson d'Antioche* n'en dit rien; l'avant-dernier aussi bien que le n° 8 représente des événements de détail du combat d'Ascalon, dont parlent les *Gesta Dei, Hist. occid.*, III, 262 : « Comes de Nortm. cernens amiravisi stant. ruit vehementer super illum, eumque vulneravit ad mortem. Ex alia parte comes Fland. nimis acriter illos invasit ».

Les autres peintures sont correspondantes dans leur genre aux événements ; la fuite des Sarrasins après Ascalon, la poussée à la porte de cette ville, sont un moment marquant de ces événements que tous les chroniqueurs racontent. La tour d'attaque (*Verlagerungsturm*) à trois étages, dans laquelle Godefroid et Eustache combattent dans l'assaut de Jérusalem est

pas d'ailleurs sortir des limites purement archéologiques de mon étude; si je me suis étendu un peu longuement sur ce vitrail, c'est pour montrer la fidélité générale qu'on y trouve, et la confiance que nous devons, par conséquent, accorder à un monument qui, pris dans son ensemble, peut nous permettre de l'accepter comme point de départ d'une discussion scientifique.

Le document que je vais étudier maintenant, semblerait au premier abord devoir être vieilli, si on s'en rapportait simplement au costume des guerriers qui y sont représentés. Les voici en effet qui s'avancent à la suite de Frédéric Barberousse, revêtus de leur cotte de mailles, portant le casque *conique* à nasal du milieu du XIIe siècle. Cependant plusieurs petits détails, sur lesquels nous allons revenir, font, en plus de la date incontestable qui ne peut être antérieure à 1195, entr'autres la cotte d'armes flottante, apercevoir que nous sommes au seuil du XIIIe siècle. Le *pictor*, probablement peu au courant du nouvel appareil guerrier, ne connaissant que l'ancien costume, dont il possédait les *patrons*, pour me servir de l'expression même du temps, ou plutôt vivant au milieu de guerriers ignorant les nouvelles formes adoptées, s'est contenté de représenter les personnages qu'il avait devant les yeux.

Il s'agit du manuscrit 120 de la bibliothèque de Berne, en voici la rapide description.

Manuscrit unique, ayant fait partie de la bibliothèque de Jacques Bongars : recueil factice de huit pièces ayant appartenu à deux couvents différents. Le septième est composé de 53 feuillets de parchemin in-4°: *Petri de Ebulo carmen de bello siculo :* fin du XIIe siècle, orné de dessins, publié en 1740

positivement mentionnée dans les *Gesta*, 160 : « dux Godefr. fecit castrum cum machinis, nostri milites fortiter pugnabant in castello, videlicet Godefrid. et Eust. »

Le combat avec Kerboga du 28 juin 1098, est représenté par le peintre par des arcs dessinés au-dessous, qui là comme dans les numéros 8, 9, 10, signifient la campagne libre (comme un champ de combat), le champ de bataille. Dans la prise d'Antioche, les échelles ne correspondent pas à l'événement, tel qu'il nous est raconté ; on sait qu'il n'est question que d'une échelle, dont nous parlent les chroniqueurs; elle cassa lorsque un grand nombre de gens étaient dessus, pendant que le reste entrait par une porte qui leur était ouverte de l'intérieur. Il est bien possible qu'une autre échelle ait été mise ailleurs et qu'elle ait servi à pénétrer, quoique les historiens n'en aient rien dit.

Celui qui au sommet de la tour la plus haute bat des mains, est sans doute la figure du traître Fyrus ; le 3e dessin qui représente le combat de Dorylée, se trouve dans Kugler (*Hist. des Croisad.*, 41), où il porte l'inscription « Combat entre les Croisés et Sarasins, fenêtre de N.-D. de Paris, XIIe siècle ». Kugler a pris ce dessin dans Montfaucon, *Mon. de la monarchie Française ;* peut-être cet ouvrage contient-il, les autres dessins; en tous cas, l'inscription mise par Kugler, *Sarrasins*, n'est pas exacte, car ce sont les Turcs, sans quoi le peintre aurait mis *Arabes*.

La prise de Nicée concorde avec le récit qu'en a fait Anne Comnène, d'après laquelle, le 19 juin (?) 1097, une attaque fut dirigée contre cette ville par les Celtes et les Grecs. A cette occasion, tout à coup pendant l'attaque, aurait paru sur les murs de la ville de Butumite, au milieu du son des trompettes, l'étendard impérial déployé. En tous cas, nulle part on ne parle d'une fuite des Turcs, hors de la ville, que la peinture a l'air d'indiquer; elle est à peine probable, puisque la ville était investie de tous côtés. Toutefois, il peut être question d'un essai de fuite de la part des Turcs, qui resta sans résultat.

Cependant la figure qui tient l'étendard des Croisés au-dessus des murs et dont le sens ne peut être connu qu'en le rapprochant du récit d'Anne, est une preuve que cette peinture offre une base sûre et suffisante en soi (allusion à un fait certain, par conséquent).

La première peinture se trouve en même temps dans Kugler (même référence), qui l'a prise dans Planché *(The Cyclopedy of Costume).* L'artiste qui a fait ces peintures a été sans aucun doute, très au courant des événements marquant de la première croisade; mais que l'artiste ait emprunté à la *Chanson d'Antioche*, ou que la *Chanson d'Antioche* ait été empruntée aux peintures, il est difficile de l'établir. A proprement parler, aucune de ces peintures ne contient d'épisode légendaire : leur publication, en même temps que celle des peintures de Saint-Denis, serait d'un grand intérêt pour des cercles plus étendus.

à Bâle, par Engel (Samuel) : depuis, le professeur Winkelmann, d'Heidelberg, s'en est occupé dans les *Archives historiques* de Sicile, en 1877. Engel a reproduit en gravure une grande partie des miniatures, mais il s'est arrêté aux environs de celle dont je vais parler, qui est par conséquent inédite.

Sur la droite du dessin, un temple, vers lequel s'avance l'empereur à cheval, couronne à fanons en tête, vêtu d'un long manteau gris, sur l'épaule droite une croix grecque d'or, à branches égales brodée : de la main droite il montre le temple, de la gauche, il retient son cheval, qui est au pas. Il est suivi de cinq cavaliers et de quelques autres dont on aperçoit les casques en arrière. L'un d'eux qui est un peu en arrière de l'empereur, à sa gauche, et qui paraît être le capitaine, se retourne vers les chevaliers de la suite et les appelle en élevant la main droite à hauteur de son visage. Il est coiffé du casque élevé, *bombé*, à nasal, chargé sur le côté d'une croix à branches égales, qui paraît potencée, il est vêtu d'un cotte de mailles.

Les quatre cavaliers de la suite arrivent au galop, penchés sur le col de leur monture ; ils ont le casque *conique* à nasal, chargé sur le côté d'une croix grecque qui paraît potencée : ils sont revêtus d'une cotte de mailles et de la courte cotte d'armes flottante. Leur cou est ceint d'un baudrier rouge. Celui qui marche en tête a un écu et une flamme à pointe, chargée de la même croix, le dernier porte également une flamme à trois pointes, chargée de la même croix. L'inscription, écrite en haut du dessin, nous donne l'explication du sujet : « *Fredericus fortissimus imperator, cum innumera procerum multitudine, domum domini redempturus accelerat.* » L'empereur Frédéric avec une troupe innombrable de chevaliers, part à la *rédemption* du temple du Seigneur. Nous n'avons donc aucune hésitation à avoir, nous avons devant les yeux le départ de Frédéric pour la troisième croisade et ce sont des croisés dans leur costume militaire qui sont ici représentés : il n'existe aucune différence entre leur croix et celle des vitraux de Saint-Denis.

Je ne voudrais pas me lancer dans une discussion paléographique au sujet du manuscrit dont je parle. Ceux qui l'ont daté du XIIIe siècle, ont eu certainement des raisons excellentes pour le faire : la première c'est qu'il n'a pu être écrit avant 1195 : mais le XIIIe siècle est long et j'aurais voulu un peu de précision : l'archéologie peut nous la donner. Nous ne devons pas oublier que le manuscrit est unique, il est plus que probable que nous sommes en présence de l'original même, composé par Pietro d'Eboli vers 1195, alors que Constance venait d'être proclamée reine de Sicile, ce qui nous donne l'extrême fin du XIIe siècle. Mais nous avons de plus une étude toute particulière à faire du costume des guerriers de cette époque, qui ne devaient plus guère porter les casques *coniques* à nasal dont ils sont coiffés ici. C'est un souvenir du plein XIIe siècle : le dernier que nous trouvions sur les sceaux est celui de Raoul de Garlande en 1160 (1) ; les casques *bombés* à nasal leur succèdent dès 1170 (2) ; en 1177 nous avons celui de Bouchard de Montmorency. Mais il est un costume encore plus intéressant à signaler, car il se rapproche de l'ensemble de notre dessin, celui de Richard Cœur de Lion, de 1195 ; il semble donc corroborer la date qui paraît le plus vraisemblablement devoir être assignée au manuscrit du *Carmen de motibus siculis* de Pietro d'Eboli.

Ce dessin qui, au premier abord, paraît être complètement étranger au sujet traité par Pietro d'Eboli, rentre au contraire, après

1. Demay, *Le costume d'après les sceaux*, p. 128.
2. *Ibid.*, p. 129. Sceau de Philippe d'Alsace.

réflexion, tout naturellement dans le cadre de l'ouvrage. En 1189, à la diète de Mayence, Frédéric Barberousse prit la croix, et c'est son départ d'Allemagne, en mars 1189, qui est ici représenté. Par cette absence, Henri VI, fils de Frédéric, devenait empereur des Romains; il prétendit faire valoir ses droits au trône de Sicile. Tancrède, comte de Lecce, fils naturel du duc Roger et petit-fils de Roger I, avait été à la mort de Guillaume II, son oncle, proclamé roi par les Siciliens. Henri VI, qui avait épousé Constance, fille posthume de Roger I, prétendit que sa femme était l'héritière naturelle du trône de Sicile et engagea la lutte contre Trancrède. Ce dernier mourut en 1194, laissant le trône à Guillaume III, son fils, qui fut détrôné la même année par Henri VI. C'est là le sujet du *Carmen de motibus siculis*, il n'est donc pas étonnant d'y voir Frédéric partant pour la croisade, puisqu'en résumé c'est la préface de la lutte qui va s'engager. D'ailleurs, dans le poème, on ne trouve aucune autre trace, aucune allusion à la croisade de Frédéric. Mais ce qui nous importait, c'était de donner une date approximative à ce manuscrit, afin de montrer qu'à la fin du XIIe siècle, la croix des croisés était identiquement celle usitée au milieu du XIIe siècle.

Reste un troisième monument, que j'ai trouvé en Allemagne, et si j'ai pu montrer la croix sur les casques, sur les étendards, sur le manteau, reproduite par des artistes contemporains, la châsse de Charlemagne d'Aix-la-Chapelle nous la donnera sur la tunique des guerriers.

La châsse de Charlemagne à Aix est en effet ornée de huit plaques de cuivre repoussé, ciselé et doré, qui représentent la légende de Charlemagne d'après le Pseudo-Turpin. Voici les sujets que nous y trouvons :

1°. Le songe de Charlemagne.
2°. Le siège de Pampelune.
3°. Les guerriers marqués d'une croix.
4°. La floraison des lances.
5°. La victoire de Charlemagne.
6°. L'apparition de l'Ange à saint Gilles.
7°. Les présents à Charlemagne.
8°. L'érection de la cathédrale d'Aix.

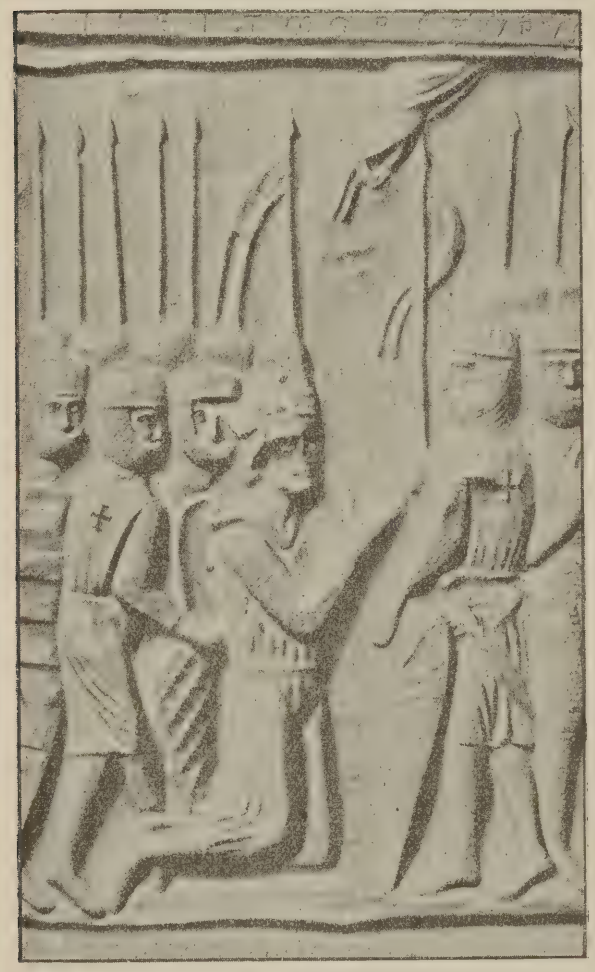
C'est de la scène III que nous aurons à nous occuper.

Avant d'aller plus loin, je dois reconnaître qu'au sujet de cette châsse j'ai été fort perplexe. Aus'm Weerth (1) et ceux qui ont écrit après et d'après lui, ont attribué la châsse d'Aix à Frédéric Barberousse, qui l'aurait donnée en 1166, au moment où il fit ouvrir le tombeau de Charlemagne. Cela est vrai pour la châsse du bras de Charlemagne, du Louvre. M. de Longperier l'a savamment étudiée dans la *Revue archéologique* (t. I. p. 526), nous n'avons pas à nous y arrêter ; pour la châsse d'Aix, que j'avais vue à un moment où je ne m'occupais cependant pas encore de la Croix des croisés, je ne me souvenais, ni de la *croix rouge* sur l'épaule des guerriers indiquée par Aus'm Weerth, en ces termes, « une croix rouge sur l'épaule, nous voyons une semblable croix sur l'épaule d'un chevalier qui par son bouclier orné de sceptres s'annonce comme un membre de la famille de Clèves (2), » ni d'un monument du XIIe siècle.

Le Docteur Sträter, d'Aix, eut la complaisance de me faire faire une photographie de la scène dont j'avais besoin et de me communiquer une petite plaquette (3), qui mit

1. *Kunstdenkmäler des Christlichen Mittelalters in dem Rhein*, Leipzig, 1857, in-4°, atlas in-f°.
2. P. 117.
3. *Der die Gebeine Karls des Grossen enthaltende Behälter*, par P. St. Kaentzeler, Aachen, Ulrichs Sohn, 1859, in-8°. «Feria secunda, missa solemniter celebrata, idem rex (Frederic II) corpus beati Carlomanni, quod avus suus F. imperator de terra levaverat, in sarcofagum nobilissimum,

fin à mes hésitations. Elle cite la chronique du moine Reinier, de Saint-Jacques de Liége, qui nous dit positivement que la translation des reliques de Charlemagne, dans la châsse que nous avons devant les yeux, est du 25 juillet 1215. Quant à la *croix rouge*, elle n'existe que dans la légende de Turpin, mais



Châsse d'Aix la Chapelle, XIIIe siècle.

nullement sur le monument que voici reproduit, en partie, d'après la photographie.

Dès lors tout concorde, comme nous allons le voir, dans la description : le costume des guerriers est bien celui du commencement du XIIIe siècle ; les documents nous apprennent que le monument lui-même est bien du commencement du XIIIe siècle, lui aussi ; nous pouvons donc l'étudier comme une pièce absolument authentique.

Voici la description du bas-relief n° 3, que j'examine. Une légende de deux vers, inscrite tout à l'entour nous en apprend le sujet :

REX, CRVCE PREMONITVS, BELLO QVIS SIT MORITVRVS,
CLAVDIT IN ECCLESIA SIGNATOS, TENDIT AD ARMA.

C'est donc la représentation du c. XVII du Pseudo-Turpin [1] : « Carolus namque serio, antequam bellum esset, rogavit Dominum, ut ostenderet illos ei, qui morituri erant de suis, in bello. Die vero crastina, armatis Caroli exercitibus, apparuit rubeum signum dominicæ crucis in humeris mortuorum, retro scilicet super loricas. Quos ut vidit Carolus, mox retrusit in oratorio suo, ne morerentur in bello. »

La scène est divisée en trois groupes. A gauche, l'empereur Charlemagne, à genoux, ayant sur sa cotte de mailles qui lui couvre les pieds et les mains, une courte cotte d'armes serrée à la taille par son ceinturon : la couronne impériale en tête : son capuchon de mailles est rejeté en arrière sur ses épaules, son cou est découvert, ses cheveux longs et bouclés. Il ne porte pas de barbe, c'est un point iconographique à retenir, à une époque où tous les princes portaient la leur. La tête un peu en avant, de trois quarts, semble écouter la voix du Seigneur qui manifeste sa présence par une main sortant des nuages, bénissant à la latine, au-dessus de la tête de l'empereur. Près de lui son étendard : derrière huit guerriers, dont

quod Aquences fecerant, auro argento contextum reponi fecit, et accepto martello, depositoque pallio, cum artifice machinam ascendit, et videntibus cunctis, cum magistro clavos infixos firmiter clausit.» Extrait de *Reinerus monachus S. Jacobi Leodiensis : Continuatio chronici sive annalium Lamberti parvi*. Pertz. *Scriptores*, XVI, 651-680.

1. *De Bello Furræ*. Ciampi (Sebastiano), *de Vita Caroli Magni et Rolandi*, Joanne Turpino vulgo tributa. Florentiæ, Molini, 1822, in-8°, p. 38.

trois au premier plan avec un bouclier sont seuls distincts, tandis qu'on n'aperçoit au deuxième plan que le casque et la lance des cinq autres. Ils sont revêtus de cottes de mailles, qui les couvrent des pieds à la tête, ne laissant apparaître que le nez et les yeux ; une cotte d'armes, serrée à la taille par le ceinturon couvre le tout ; à leur bras, ou leur servant de point d'appui, un écu, bandé ou fretté, mais que je ne considère pas comme une représentation héraldique ; en tête le casque plat. Le premier guerrier derrière Charlemagne est marqué à l'épaule droite d'une croix grecque en relief, potencée.

Au centre, le deuxième groupe composé de huit personnages : quatre au premier plan, quatre au second dont on n'aperçoit que les casques et les lances. A gauche de ce groupe, Charlemagne, de profil, tourné à droite, vêtu d'une cotte de mailles, le capuchon relevé, par-dessus une cotte d'armes tombant aux genoux, debout devant la porte d'une église, la tire de la main gauche par un anneau fixé au milieu, et tourne la clé de la main droite. Derrière lui deux chevaliers, dont un de face, vêtus de cottes de mailles, le capuchon relevé, casque plat, s'entretiennent ; un autre enfin tenant de la main droite un étendard, s'appuie de la gauche sur un bouclier en amande au rais d'escarboucle, à seize pointes, que je persiste, malgré le dire d'Aus'm Weerth, à ne pas considérer comme l'armoirie des Clèves. Ce rais d'escarboucle fleurdelysé fut effectivement l'armoirie de cette maison [1], mais seulement en 1328, un siècle après l'exécution de notre châsse, tandis qu'au moyen âge, le rais d'escarboucle est l'attribut du chevalier ; nous le trouvons continuellement, à Chartres, sur le vitrail de Saint-Julien, à Tours, sur le sceau de saint Maurice, sur la châsse Gonneau, sur le bouclier de saint Michel [1]. Ce personnage porte sur l'épaule gauche une croix potencée en relief.

Le troisième groupe enfin se compose des guerriers enfermés dans l'église, ils ne nous fournissent aucun détail iconographique.

Sont-ce là précisément des croisés, comme nous pouvons l'entendre, au sens propre du nom ? Pas précisément, je le reconnais ; ils sont *cruce signati*, parce que le Seigneur lui-même les a marqués d'une croix, à la prière de Charlemagne. Mais faut-il penser que l'artiste qui a ciselé cette scène, aura fait la moindre différence entre les *cruce signati* qui partaient pour la Terre-Sainte, et ceux-là, qui y étaient ? Ce serait impossible, aussi difficile à accepter que l'interprétation des vitraux de Saint-Denis de M. Hagenmayer. Au moyen âge toutes les représentations légendaires se traduisent par un carton conventionnel. Une forteresse, une ville, se présentent d'une façon connue, arrêtée ; seuls les objets tangibles, de la vie réelle, quotidienne, varient suivant les époques, qu'il s'agisse de représenter Charlemagne, Frédéric Barberousse, Constantin ou Philippe-Auguste. C'est ainsi que des guerriers romains, des croisés, porteront toujours dans leur armement la date de leur exécution. Aussi est-ce pour cela que j'ai appelé l'attention sur la petite croix potencée des guerriers de Saint-Denis, que nous retrouvons ici, absolument identique, sans la plus petite modification.

Sur elle seule, nous n'aurions pas osé proposer une solution. D'ailleurs, comme le disait M. Riant, la croix qui fait défaut, c'est la croix du manteau, de la tunique ;

1. P. Anselme, t. I, p. 208. Nous ne voyons apparaître les Clèves qu'avec Engelbert II, comte de la Mark, mort en 1328, qui avait épousé Mathilde, fille de Jean, comte d'Aremberg. — (Moreri, La Mark, — Clèves). Les La Mark datent de 1222 (P. Anselme, t. VII, p. 165), mais ils portaient d'or à la fasce échiquetée d'argent et de gueule de 3 traits, au lion issant de gueule en chef. (La Chesnaye-Desbois, t. II, p. 475.)

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1890, 43-75.

nous la présentons ici, au commencement du XIIIe siècle, cinquante ans, il est vrai, après l'exécution des vitraux de Saint-Denis; mais puisqu'elle est absolument semblable dans le reste de l'armement, ne pouvons-nous en inférer que celle du XIIIe siècle était bien celle du XIIe siècle, par conséquent celle des premiers croisés?

La croix que portaient sur leurs vêtements, les gentilshommes du pays, à la procession de Tournemire, près d'Aurillac en Auvergne, en souvenir des croisades, au XVIIe siècle, ne pouvait nous donner aucun renseignement [1], quatre siècles effacent en effet bien des souvenirs, bien des traditions; la couleur rouge par exemple était bien celle des Français, ainsi que nous l'apprennent les chroniques du temps qui nous disent que les Anglais l'avaient blanche et les Flamands verte. F. DE MÉLY.

1. *Bulletin des antiquaires de France*, t. XLIII (1882), p. 205. — *Revue de l'Art chrétien* (1883), p. 550.

Iconographie romaine de sainte Agnès.

J'AI commencé par sainte Cécile [1], la série des vierges martyres. Montrant comment Rome a su les honorer dans la suite des siècles, je continue par sainte Agnès, qui jouit d'une célébrité égale à celle de l'illustre patricienne.

Pour être complet, je donnerai, en manière de préambule, quelques renseignements sur sa fête, ses églises et ses reliques.

I.

SAINTE Agnès occupe le premier rang parmi les trois vierges que Rome vénère et le troisième parmi celles à qui l'Église rend un culte liturgique: « Agatha, Lucia, Agnete, Cæcilia, Anastasia » *(Canon de la messe)*; « Agatha, Lucia, Agnes, Cæcilia, Catharina, Anastasia » *(Litanies des Saints)*.

Sa fête se célèbre le 21 janvier, sous le rite double, avec office propre emprunté aux *Actes*. Une seconde fête est fixée au 28 janvier, pour commémorer son apparition : c'est un simple.

Deux églises lui sont dédiées : Sainte-Agnès, sur la place Navone et Sainte-Agnès hors-les-murs, sur la voie Nomentane [1]. Elle est aussi titulaire de deux chapelles intérieures, au collège Capranica et aux Orphelins, place Capranica, qui l'ont pour patronne [2]. Elle avait, à Sainte-Praxède, une chapelle, peinte à fresque et située sous le clocher [3].

Son souvenir est rappelé en trois endroits : au collège Capranica, bâti où fut l'habitation de sa famille ; à Sainte-Agnès, place Navone [4], où elle fut exposée à la prostitution

1. *Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 285-307, 426-447 ; 1888, p. 23-50.

1. *Revue de l'Art chrét.*, t. XX, p. 207-210.

2. Ce patronage a probablement motivé la couleur blanche du costume de ces petits orphelins, appelés à Rome *orfanelli*.

3. L'inscription du pape saint Pascal, à Sainte-Praxède, dit :

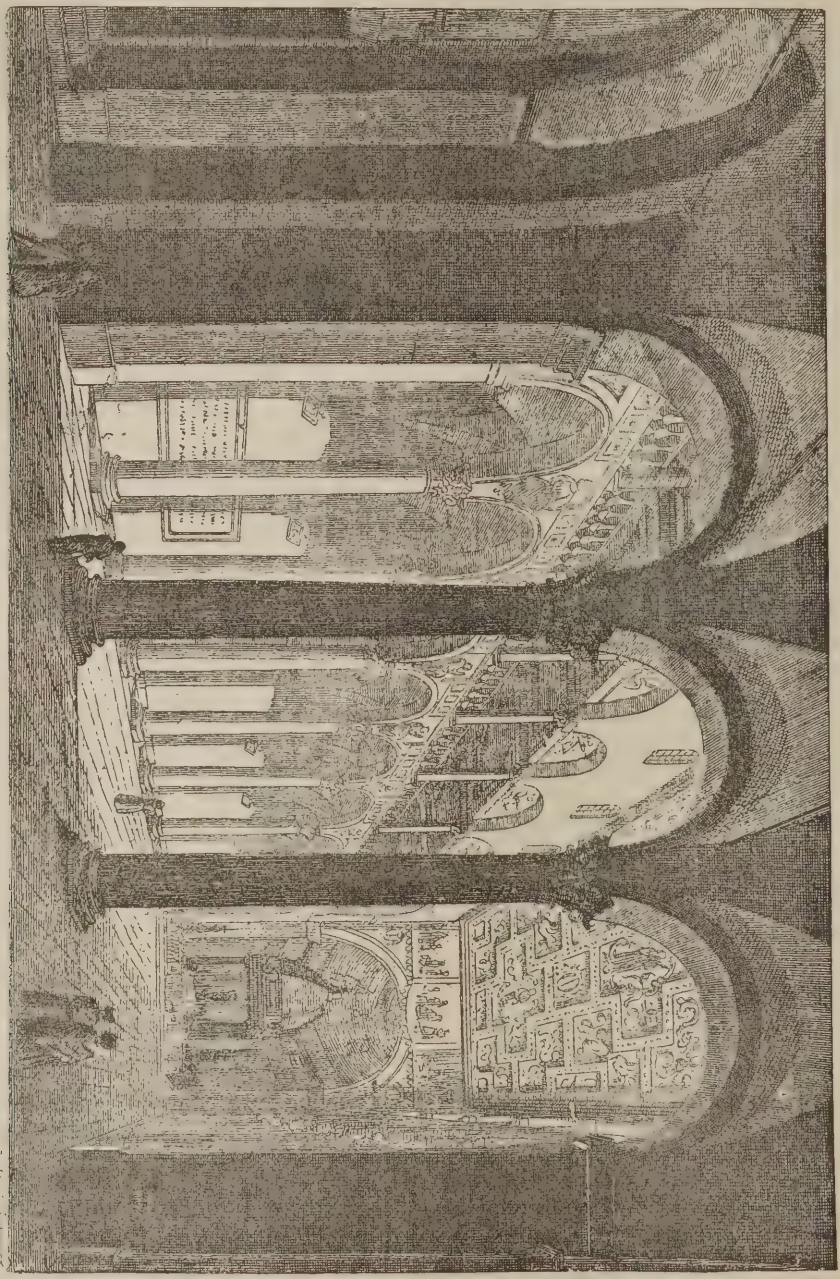
Simili modo et in oratorio beatae Xpi virginis
Agnetis, quod svrsvm in monasterio sitvm
est, ipse pastor eximivs posvit corpora piorvm
martyrvm, videlicet Alexandri papae
atqve Eventii et Theoduli presbiteris.

4. Cette église, ayant été reconstruite entièrement par la munificence du pape Innocent X, en 1672, fut consacrée, dix ans après, par le cardinal Gualterio, comme l'atteste une inscription, peinte dans la sacristie :

ANNO DOMINI MDCLXXII
CAROLVS TIT. S. EVSEBIJ
S. R. E. PRESB. CARD. GVALTERIVS
ARCHIEPISCOPVS OLIM FIRMANVS
AB INNOCENTIO X PONT. MAX. PROTECTOR RENVNCIATVS
CVM SACRARIJ HVJVS ALTARE JAM DICASSET
TEMPLVM ET ARAM DEO IN HONOREM
S. AGNETIS VIRGINIS ET MARTYRIS

dans le cirque agonal [1]; à la catacombe de Sainte-Agnès, sur la voie Nomentane, où elle reçut la sépulture.

La dévotion du peuple romain est attestée par l'offrande, faite par le Sénat, chaque année, à l'église de la place Navone, d'un calice d'argent et de quatre torches de cire blanche.



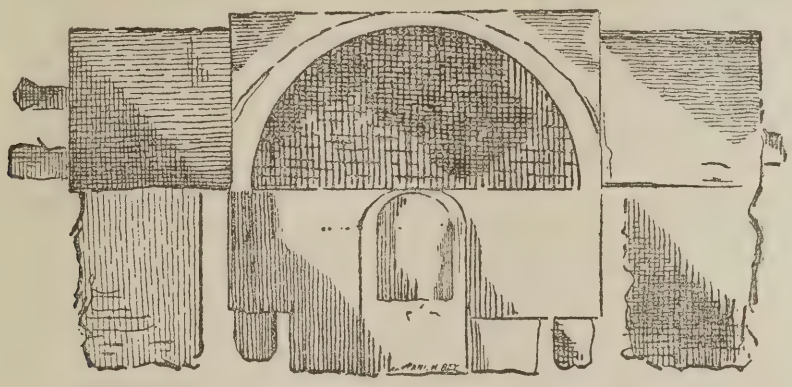
Vue intérieure de Sainte-Agnès-hors-les-murs.

DIE XVII. JANVARIJ DOMINICA II. POST EPIPH.
SOLEMNI RITV SACRAVIT
ANNVÆ DEDICATIONIS MEMORIA
PERPETVO CONSTITVTA DIE XXX AVGVSTI

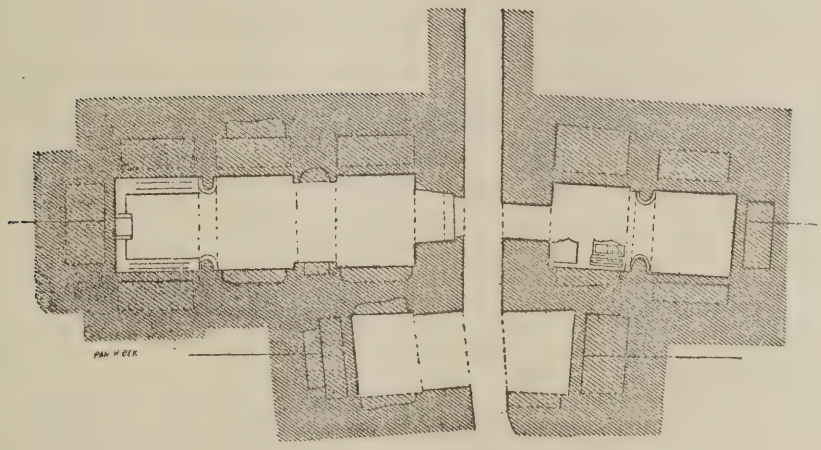
Le corps de sainte Agnès est conservé au

1. L'église de Sainte-Agnès, place Navone, était appelée anciennement *apud duo furna, quæ dicitur duo forna*, à cause de deux arcades du cirque agonal (Duchesne, *Lib. pont.*, t. II, p. 45).

maître-autel de son église hors-les-murs, où il a été déposé par Paul V, au commencement du XVIIe siècle, dans un coffret d'argent. Sa tête était autrefois au Saint des Saints, dans un reliquaire, don du pape Honorius III. Nous l'apprenons de Jean Diacre, qui écrivait au XIIe siècle : « In alio vero altari ejusdem oratorii sunt capita SS. apostolorum Petri et Pauli et capita SS. Agnetis et Euphemiæ virginum », et de



Crypte de Sainte-Agnès.



Catacombes de Sainte-Agnès.

Panvinio, qui disait, au XVIe siècle : « Une cassette d'argent, faite par Honorius III, contenant le chef de sainte Agnès [1] ».

Dans mon Inventaire des reliques des églises de Rome, j'ai constaté : Un doigt et un bras, à Saint-Pierre-ès-liens ; des vêtements et ossements, à Sainte-Marie *in Campitelli ;* des reliques innommées, à Sainte-Marie au Transtévère. Piazza, au siècle dernier, signalait : *Alle Scale sante*, des vêtements et un bras; à Saint-Pierre du Vatican, un bras et un doigt [1] ; à Sainte-Marie-Majeure, un doigt; à Saint-Louis des

1. La collégiale de Saint-Étienne, à Troyes, prétendait le posséder et il est ainsi mentionné dans un inventaire de 1704 : « Un reliquaire, garni d'argent et de cuivre doré, de huit pouces en carré..... Et il y a dedans le chef de sainte Agnès, vierge et martyre. » (*Annal. arch.*, t. XX, p. 8). — *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 436, 437, 438, 440.

1. Ces deux reliques ne se retrouvant pas à la basilique Vaticane, n'y aurait-il pas erreur et Piazza n'aurait-il pas confondu les deux saints Pierre, puisqu'il ne mentionnne pas les reliques analogues à Saint-Pierre *in vincoli ?*

Français, de ses vêtements ; à Sainte-Marthe, près le collège Romain, de sa ceinture ; et de ses reliques, à la *Chiesa nuova* et à Saint-Alexis ; enfin, à Sainte-Agnès, place Navone, « partie du voile et des vêtements dont elle fut recouverte par l'ange » (*Emerol. di Roma*, p. 71).

L'inventaire du Saint des Saints y ajoute un doigt et l'anneau [1].

II.

La vie de sainte Agnès [2] avait été peinte, au XIVe siècle, dans les galeries de l'église suburbaine. Les fresques, fort endommagées, furent découvertes lors de la restauration, accomplie sous le pontificat de Pie IX : fixées sur toile, elles ont été transportées au Musée chrétien du palais apostolique de Latran [3].

Le monument le plus insigne est la mosaïque absidale de la même église, qui remonte au VIIe siècle et est dans un remarquable état de conservation.

La date de cette mosaïque est établie rigoureusement par ce texte du *Liber pontificalis*, qui l'attribue au pontificat d'Honorius I (625-638) : « Fecit quoque ecclesiam beatæ Agnæ martyris a solo, in qua requiescit, via Nomentana, milliario ab urbe Roma III. Quam undique ornavit et exquisivit... Fecit autem et absidam ejusdem basilicæ ex musivo. »

Une bordure de volubilis, de citrons, de roses, de lis, de grenades et de raisins, contourne l'arc cintré de l'abside, au sommet duquel brille une croix dans un médaillon.

Le fond est d'or. A la partie supérieure, trois cercles dessinent le ciel : l'un est blanc, nuagé de bleu ; le second bleu et étoilé ; le troisième noir et étoilé. Les étoiles sont alternativement or et blanc.

La main de Dieu tient au-dessus de sainte Agnès une couronne, feuillagée et gemmée, récompense de son martyre.

La jeune vierge, SCA AGNES, est debout et vêtue de cette robe richement ornée que les anciens nommaient *paragauda*. La robe est brune, gemmée à la bordure et couverte en partie d'une cyclade d'or gemmée, bordée en blanc, avec semis de boutons de roses. Le bas de sa robe est orné d'un *lorum*, où figure une oie. Le même *lorum*, mais cantonné de quatre boutons de roses, se répète sur l'écharpe blanche, *pallium linostimum*, qu'elle porte sur le bras gauche. Sa tête est entourée d'un nimbe d'or et coiffée d'un diadème d'or, articulé, de trois pièces carrées et gemmées. Elle porte des boucles d'oreilles à triple pendeloque et un collier à double rang de perles, avec pendeloques vertes et bleues. Elle tient à deux mains un rouleau, lié et scellé d'une petite croix, qui contient l'acte de ses fiançailles et de la virginité qu'elle a vouée à Dieu. Sous ses pieds, chaussés de rouge, est étendue l'épée qui la décapita et de chaque côté brûlent les flammes de son bûcher.

Toute cette ornementation est empruntée textuellement au bréviaire romain : « Annulo suo subarrhavit me Dominus meus Jesus Christus et tanquam sponsam decoravit me corona. Amo Christum : quem cum amavero, casta sum ; cum tetigero, munda sum ; cum accepero, virgo sum. Collum meum cinxit lapidibus pretiosis, tradidit auribus meis inæstimabiles margaritas et circumdedit me vernantibus atque coruscantibus gem-

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 413.

2. La vie de sainte Agnès fait partie du recueil virginal, publié à Rome en 1597 par Sanctorio. On a aussi du P. Barthélemy Beverini : *Vita e Culto di S. Agnese, V. et M., con addizione di note del memorabile avvenimento 12 Aprile 1855 presso la Basilica di S. Agnese ;* Roma, 1856, in-8°. Ses Actes ont été réédités par le cardinal Bartolini et traduits en français.

3. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 545.

mis. Induit me Dominus cyclade auro texta. Ipsi soli servo fidem : ipsi sum desponsata. Benedico te, Pater Domini mei Jesu Christi, quia per Filium tuum ignis extinctus est a latere meo. Stans beata Agnes in medio flammæ, orabat ad Dominum... »

Sainte Agnes a, à sa droite, le pape Honorius I et, à sa gauche, le pape saint Symmaque.

Honorius, vêtu de la dalmatique blanche à laticlaves brunes et d'une chasuble de cette même couleur qui lui couvre les mains, offre la basilique qu'il a construite ; c'est un édifice à trois nefs, couvert de tuiles rouges, avec abside et dont la porte d'entrée est tendue d'une courtine blanche. Son pallium n'a de croix qu'à l'extrémité inférieure. Ses sandales noires sont brodées, sur l'empeigne, d'une fleur de lis blanche.

Saint Symmaque, vêtu exactement de la même manière, tient, dans un pan de sa chasuble qu'il relève, un évangéliaire à couverture d'or, dont les gemmes dessinent et cantonnent une croix.

Le *Liber pontificalis* nous apprend qu'il répara l'abside, ce qui lui a valu l'honneur d'y figurer : « Hic absidam beatæ Agnæ, quæ ruinam minabatur, et omnem basilicam renovavit » (498-514).

L'inscription de dédicace, placée au-dessous des trois personnages, se répartit en trois compartiments, chacun de deux distiques. Les lettres se détachent en or sur un fond bleu et les mots ne sont pas séparés les uns des autres.

✠ AVREA CONCISIS SVRGIT PICTVRA METALLIS
ET COMPLEXA SIMVL CLAVDITVR IPSA DIES
FONTIBVS E NIBEIS CREDAS AVRORA SVBIRE
CORREPTAS NVBES RVRIBVS ARVA RIGANS

VEL QVALEM INTER SIDERA LVCEM PROFERET IRIM
PVRPVREVSQVE PAVO IPSE COLORE NITENS
QVI POTVIT NOCTIS VEL LVCIS REDDERE FINEM
MARTVRVM E BVSTIS HINC REPPVLIT ILLE CHAOS.

EVRSVM (1) VERSA NVTV QVO CVNCTIS CERNITVR VNO
PRAESVL HONORIVS HAEC VOTA DICATA DEDIT
VESTIBVS ET FACTIS SIGNANTVR ILLIVS ORA
AECET (2) ET ASPECTV LVCIDA CORDA GERENS

La mosaïque, réparée au XVIIe siècle, n'a réellement souffert que dans une partie de l'inscription, où des mots sans signification ont été introduits, comme *evrsvm* pour *rvrsvm*, *aecet* pour *decet*.

Cette mosaïque se trouve gravée dans la collection de Fontana : Simelli en a fait des réductions photographiques. On la voit aussi dans Ciampini, *Vetera monimenta*, t. II, pl. 29. Elle est en couleur dans le grand ouvrage de Perret et au trait dans celui de Garrucci.

(A suivre.)

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. *Sic* pour *Rursum*. Ciampini a lu SVRSVM.
2. Restituer *decet*.

Mélanges.

Jean Bellegambe est-il certainement l'auteur du retable de l'abbaye d'Anchin ?

DANS la livraison de janvier 1890, la *Revue de l'Art chrétien* a rendu compte, par la plume de son directeur, le savant historien de l'art M. Jules Helbig, de l'ouvrage que nous venions de faire paraître sur la vie et l'œuvre de Jean Bellegambe (1). Elle a rangé, au nombre des « résultats positifs » définitivement acquis, l'attribution, au vieux maître douaisien, du retable de l'abbaye d'Anchin, du *Bain mystique* et de plusieurs autres tableaux.

M. Henri Bouchot, conservateur-adjoint au cabinet des estampes de la bibliothèque nationale de Paris et auteur de plusieurs travaux importants sur l'histoire de l'art, a bien voulu dans le fascicule de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, qui a paru en mai 1890, consacrer un article au même ouvrage, qu'il appelle « une des monographies les plus fouillées, les plus documentées qui « se puissent voir, un instrument de travail clair, « élégant, à mettre au premier rang des livres de « ce genre (2) ».

A la suite de cet éloge et d'autres appréciations flatteuses, dont nous ne saurions trop le remercier, M. Bouchot nous demande la permission « de formuler quelques remarques restrictives au sujet d'un ou deux rapprochements que « nous avons établis entre des tableaux et qui ne « l'ont point convaincu (3) ».

Nous savons trop bien tout ce qu'il y a de difficile et de délicat dans la détermination des œuvres artistiques et dans leur attribution à un auteur, pour ne pas comprendre qu'on peut avoir, en des questions de cette nature, une opinion différente de la nôtre, et pour ne pas admettre la contradiction, surtout quand elle émane d'un critique aussi compétent que bienveillant et courtois. Mais nous nous réservons le droit de répondre, s'il y a lieu, à nos contradicteurs.

Voici le doute qu'émet M. Bouchot. Le retable d'Anchin, que Mgr Dehaisnes a choisi comme point de repère pour l'attribution d'autres œuvres à Jean Bellegambe, est-il certainement de ce maître ? « On le croit, dit M. Bouchot, sur l'affir- « mation d'un moine qui vivait plus de cinquante « ans après le peintre et qui donne cette attribu- « tion dans un inventaire. Est-ce bien sûr ? Nous « savons tous ce que valent, même de nos jours, « ces mentions fournies par des indifférents ; « juste rien ou à peu près. Les indifférents au « XVIe siècle valaient les nôtres. Si M. Wauters, « au lieu de nous produire l'inventaire du moine « d'Anchin, nous eût fourni la mention contempo- « raine du prix payé à l'auteur ou sa quittance, « nous serions édifié pleinement. Ici, nous dou- « tons encore (1). »

Avec M. Bouchot, nous déclarons qu'une mention contemporaine du prix payé à l'auteur du retable ou sa quittance prouverait mieux qu'une phrase d'un chroniqueur. Cette mention, cette quittance, nous les avons vainement cherchées dans le fonds d'archives de l'abbaye d'Anchin : les comptes et les pièces comptables ont disparu; rien au sujet de la confection du retable. Aussi en 1862, quelques mois après la découverte et la publication par M. Wauters des lignes du manuscrit de Bruxelles où il est dit que Bellegambe est l'auteur du retable d'Anchin, nous écrivions, dans la *Revue de l'Art chrétien*, que ces lignes n'offrent pas « l'une de ces preuves irréfutables, « de ces démonstrations évidentes, auxquelles « chacun doit nécessairement se rendre (2)». Mais, en même temps que nous écrivions, il y a 28 ans, ce que déclare aujourd'hui M. Bouchot, nous nous demandions si, en retrouvant les circonstances dans lesquelles a été écrit le manuscrit de Bruxelles et le nom de son auteur, nous ne parviendrions pas à donner au passage en question un caractère de crédibilité suffisant pour satisfaire une critique tout à la fois impartiale et sévère. Nous avons la

1. *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*, par Mgr C. Dehaisnes, un vol. in-8° de 242 pages, Lille, L. Quarré, libraire-éditeur, 1890.

2. *Bibliothèque de l'École des Chartes*, janvier-avril 1890, p. 173.

3. *Id.*, p. 174.

1. *Bibliothèque de l'École de Chartes*, p. 174.

2. *Revue de l'Art chrétien*, 6e année (1862), p. 431.

conviction d'être arrivé à ce résultat : nos lecteurs jugeront si nous sommes dans l'erreur.

Le texte qui fait l'objet de la discussion se trouve dans le manuscrit n° 7876 de la bibliothèque royale de Bruxelles. Ce manuscrit a pour titre *Mémorial à MM. l'abbé et religieux d'Anchin pour satisfaire que M. le duc de Croy et d'Aerschoot leurs at requis par ses lettres du 25 décembre 1600, ensuite du commandement de son altesse sérénissime.* On y lit au feuillet 13 le passage qui suit : *Les plus excellents pinctures sont de la table du grand autel a doubles feuilletz, paincturée par l'excellent paintre Belgambe, qu'y a paint aussy la table de la chapelle saint Maurice et plusieurs tableaux.* Le manuscrit n° 7876 renferme trois exemplaires du même travail ; le deuxième est surchargé de ratures et constitue évidemment la rédaction primitive. Tous les trois offrent, sans variantes, le passage en question. Une annotation reproduite à la fin des deux copies, porte qu'on les a collationnées le 2 mars 1601 « avec le premier exemplaire (1) ».

M. Bouchot dit que le manuscrit n° 7876 de la bibliothèque royale de Bruxelles est un inventaire fourni par un moine, qui vivait plus de cinquante ans après le peintre et qu'il range au nombre de ces indifférents dont les mentions valent juste rien ou à peu près. Nous allons examiner si ces appréciations sont exactes.

1° *Le manuscrit n° 7876 de la bibliothèque royale de Bruxelles est-il un inventaire ?* M. Bouchot le dit : et nous le concevons d'autant plus facilement que nous-même en 1862, lors de la publication de la brochure de M. Wauters, nous avons employé le même mot pour désigner ce même manuscrit. Mais une étude attentive du document nous a démontré que c'est un mémoire historique, écrit en des circonstances, d'après une méthode et avec un soin, qui fournissent les garanties les plus sérieuses.

En date du 25 décembre 1600, le duc de Croy, par ordre de S. A. S. l'archiduc Albert, gouverneur général des Pays-Bas, adressa à l'abbé d'Anchin un série de douze questions sur l'histoire et les objets d'art de l'abbaye. Le prieur fut chargé du travail que nécessitait cette demande. Il rédigea un savant mémoire historique, dans lequel, adoptant l'ordre chronologique de 1079 à 1600, il répondit à chacune des douze questions et exposa ce qui avait été fait sous l'administration de chacun des abbés, surtout en ce qui concerne les constructions importantes et les objets d'art, tels que sculptures, peintures, verrières, tapisseries, vases sacrés, etc., etc. L'auteur de ce mémoire donne très exactement la longueur et la largeur des édifices, en laissant en blanc les dimensions qu'il lui est impossible de fournir, telles que la hauteur de l'église ; il indique le poids, le prix, l'ornementation et les particularités distinctives d'un certain nombre d'objets. Loin d'accoler un nom à chacun de ces objets, il se tait presque toujours à ce sujet ; parfois il parle de l'artiste sans le désigner, et sur plus de cinquante œuvres artistiques qu'il décrit ou mentionne la seule pour laquelle il cite un nom est le retable d'Anchin.

Le mémoire dont nous parlons n'a pas été écrit au courant de la plume, sans recherches et sans soin. Comme nous l'avons dit, la rédaction primitive est toute surchargée de ratures, et l'auteur en avait fait exécuter deux copies au net, qui, après avoir été collationnées, furent présentées à l'abbé et aux religieux d'Anchin, avant d'être envoyées à Bruxelles.

Donc, loin d'être, comme pourrait le faire croire le mot inventaire, un simple récolement dressé presque au hasard par un sacristain ou un personnage secondaire, le manuscrit n° 7876 de la bibliothèque de Bruxelles est un savant travail historique, rédigé avec soin et avec conscience, qui présente tous les caractères de véracité que peut exiger la critique.

2° *Le manuscrit n° 7876 de la bibliothèque royale de Bruxelles a-t-il été écrit par un moine quelconque de l'abbaye d'Anchin, par un indifférent ?* En rédigeant le *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Douai* (1), nous avons fait l'analyse de 25 gros in-folios, savants ouvrages historiques

1. Ces détails ont été publiés par M. Wauters dans la brochure qui a pour titre : *Jean Bellegambe, de Douai, le peintre du tableau polyptyque d'Anchin* par Alphonse Wauters ; in-8° de 22 pages ; Bruxelles, Emm. De Vroye, 30 avril 1862. — Nous avons soigneusement contrôlé par nous-même l'exactitude de tous ces renseignements.

1. Dehaisnes, *Catalogue des manuscrits de la bibliothèque de Douai*, vol. in-4° de 907 pages, Paris, Imprimerie nationale, 1878, p. 511 à 567.

composés par le prieur d'Anchin, François de Bar, et écrits de sa main à l'exception de quatre ou cinq qu'il avait fait mettre au net par un jeune religieux, son copiste. Comme François de Bar vivait encore en 1601 et que le manuscrit de la bibliothèque de Bruxelles présente un caractère historique rappelant les ouvrages de ce religieux, nous nous sommes demandé, lors de la découverte de M. Wauters, si l'exemplaire primitif du n° 7876 n'était pas écrit par lui. Nous avons fait exécuter à Bruxelles le fac-simile de la phrase en question, et nous avons reconnu immédiatement que l'écriture était absolument conforme à celle de François de Bar. Plusieurs érudits douaisiens l'ont constaté avec nous. D'ailleurs, il est dit positivement au fol. 2 du manuscrit que c'est le prieur (François de Bar) qui fut chargé de rédiger la réponse aux douze questions.

Or, qu'était François de Bar? Né en 1528, six ans au moins avant la mort de Jean Bellegambe, petit-neveu de l'abbé d'Anchin, Charles Coguin de Sainte-Radegonde, qui a fait exécuter le retable, François de Bar était entré tout jeune dans l'abbaye, puisqu'il y avait fait ses premières études avant d'être envoyé, en qualité de religieux, suivre les cours de l'Université de Paris. Rentré à Anchin, il y professa avec talent et fut élevé en 1575 à la dignité de prieur. Jusqu'à sa mort, arrivée en 1606, il se livra aux recherches les plus actives et les plus étendues sur l'histoire religieuse de la Flandre, de l'Artois et du Hainaut et entretint à ce sujet des relations avec les érudits ses contemporains, entr'autres avec Baronius, Thomas Stapleton et le docteur de la Sorbonne Antoine de Monchy. L'étude de ses ouvrages prouve qu'il écrivait d'après les documents.

L'histoire de l'abbaye d'Anchin avait tout particulièrement attiré son attention : il dit dans l'un de ses manuscrits qu'il avait déjà quinze mains de papier couvertes de notes relevées dans les archives de l'abbaye. Sa grande histoire d'Anchin, en trois volumes in-folio, est malheureusement perdue. Mais son histoire abrégée de cette abbaye est conservée dans la bibliothèque de Douai ; elle a suffi pour permettre à M. Escallier d'écrire un volume in-4°, de plus de 500 pages, qui a pour titre : *L'abbaye d'Anchin* (1). François de Bar s'était tout spécialement occupé de ce qui concernait son grand-oncle Charles Coguin ; il s'étend avec complaisance sur les alliances de sa famille, sur les constructions et les objets d'art qu'il avait fait exécuter, ainsi que sur le retable d'Anchin que le même Charles Coguin avait, dit-il, très richement décoré de peintures, au prix d'une dépense incroyable, *incredibili sumptu* (2).

Cet érudit, ce savant historien de l'abbaye, ce petit-neveu de l'abbé Charles Coguin, qui attachait tant d'importance à tout ce qu'avait fait faire son grand-oncle et aux peintures du retable, doit-il être désigné sous la simple mention « de moine » ? Doit-il être rangé au nombre de « ces indifférents dont les renseignements valent juste rien ou à peu près » ? Il était né six ans au moins avant la mort de Bellegambe et était entré tout jeune dans l'abbaye d'Anchin : doit-on dire de lui « qu'il vivait plus de cinquante ans après le peintre » ? Nous sommes absolument certain que M. Bouchot reconnaîtra que les expressions dont il s'est servi sont complètement inexactes en ce qui concerne le manuscrit n° 7876 et le savant religieux qui l'a écrit. Nous avons même l'espoir qu'il admettra avec nous qu'il y a, dans les circonstances où a été composé ce manuscrit, dans le soin avec lequel il a été formé et rédigé, dans les garanties que présente son auteur sous le rapport de l'érudition et de situation personnelle vis-à-vis l'abbé pour qui fut exécuté le retable, un ensemble de faits qui constituent des motifs de crédibilité assez puissants pour satisfaire un critique très sévère. Ou il faut arriver en histoire au scepticisme, ou il faut regarder comme suffisante l'affirmation produite dans les conditions que présente le manuscrit n° 7876. Nous croyons ne rien exagérer en disant que, dans le cas présent, l'attestation de Fran-

1. *L'abbaye d'Anchin*, par E. A. Escallier ; Lille, 1852, 1 vol. grand in-4° de 518 pages.

2. Summi altaris tabulam argenteam ac auro tectam capsa ingenti inclusit (Guilelmus abbas), quam Carolus Coguin postmodum quam ditissime auxit picturis ac fenestris ingeniose distincta m. Franciscus de Bar, *Historia episcopatus atrebatensis*, t. III, p. 198, n° 821 de la bibliothèque des manuscrits de la ville de Douai. — Duplici quoque tabularum summi altaris revolutione excellenter depictarum cingi mensam argenteam ac deauratam incredibili sumptu fecit. *Id.*, *ib.*, p. 240. — Tous les détails qui concernent François de Bar sont empruntés à ses ouvrages manuscrits.

çois de Bar a la valeur des attestations de Froissart, de Philippe de Comines et des chroniqueurs les plus dignes de foi dans les pages qui offrent le moins de prise au doute (1).

M. Bouchot emprunte ensuite un argument à une étude comparative entre deux des tableaux que nous avons attribués à Bellegambe. Nous le suivons volontiers sur ce nouveau terrain.

Après avoir rappelé que les panneaux de l'*Immaculée-Conception* portaient, comme nous l'avons dit, une inscription qui leur donne Bellegambe pour auteur, M. Bouchot déclare qu'en ce cas le retable d'Anchin ne peut être du maître douaisien.

« Il y a, écrit-il, de grandes ressemblances d'effet entre « les deux œuvres, mais aussi de très sensibles différences « dans le détail. L'*Immaculée-Conception*, qui porte le « nom de Bellegambe, nous montre en grisaille des per- « sonnages allongés, contournés, très peu étudiés sur « nature et forgés de *chic*. Le retable d'Anchin, au contraire, « n'a pas de ces imperfections et de ces mécomptes ; même « les personnages du second plan ont leur physionomie « naturelle fort rapprochée du vrai idéal. Je ne formule « ces observations qu'en tout respect et sans les imposer « à la critique, Mgr Dehaisnes et M. Wauters savent « des choses que j'ignore ; je ne donne qu'une impression « de prime-saut. »

En comparant les deux œuvres attribuées à Bellegambe, M. Bouchot aurait pu mieux choisir les termes de la comparaison. En effet, dans la plupart des tableaux à volets de l'École flamande primitive, il y a deux parties différentes, la partie intérieure, qui est polychrome et où est représenté le sujet du tableau, et la partie extérieure, qui est en grisaille et offre un caractère décoratif, où se voient ordinairement des personnages dans des niches, l'Annonciation et des scènes secondaires. Que fait M. Bouchot dans sa comparaison ? Il met en présence le retable d'Anchin, où tout est polychrome, et la partie en grisaille des volets de l'*Immaculée-Conception*. Évidemment, c'est la partie polychrome de ces volets qu'il aurait dû comparer au retable d'Anchin. Nous supposons que M. Bouchot n'avait pas sous les yeux d'autre reproduction des panneaux de l'*Immaculée-Conception* que celle de la grisaille publiée dans notre ouvrage, et que peut-être il ne se rappelle que vaguement les volets polychromes. Ces volets offrent dans l'ensemble comme dans les détails, tant d'analogie avec le retable, qu'il est impossible, selon nous, de ne pas reconnaître, dans les deux œuvres, la même conception, le même faire, la même main.

Voici ce qu'écrivait en 1856, lorsqu'on n'avait aucune notion sur l'attribution de ces deux œuvres à Bellegambe, un érudit douaisien, qui s'était beaucoup occupé de critique d'art, M. A. Cahier :

« Dans les deux tableaux (le retable d'Anchin et l'*Im-* « *maculée-Conception*), le fond a pour motifs de monumen- « tales arcades ; des deux côtés, même mélange du « gothique et du néo-grec, même forme élancée à des « arcades en plein-cintre, mêmes colonnes grecques sur- « montées de petits anges capricieux qui se jouent dans « les corniches ou sur les chapiteaux, mêmes arabesques « étranges sur les piliers, même balcon où se réunissent « les évêques, mêmes perspectives ouvrant sur des fenêtres « ogivales à meneaux en pierre, sur des maisons gothiques, « sur des monuments du même style d'Anchin et de Douai. « Pour les personnages, mêmes rapports ou même plus de « rapports peut-être. Même raideur dans la pose, dans les « mains jointes, même défaut dans l'art de combiner les « groupes, même ignorance de l'anatomie et des contours, « mêmes expressions dans la physionomie, mêmes tons « dans la peinture. Faut-il entrer dans les détails ? La figure « de l'ange protecteur de la famille Deuyeul (Pottier) rap- « pelle celle de la sainte Vierge et de sainte Catherine dans « le retable d'Anchin. Sa main est jetée d'une manière très « hardie, quoique un peu prétentieuse peut-être, comme « la main de saint Pierre dans l'autre retable ; sa tunique « est ornée des mêmes dessins que la chape de l'abbé « d'Anchin. Sur les rebords des chapes, sur les mitres, les « croix, on retrouve dans les deux tableaux des ornements « particuliers encore exactement semblables ; des deux « côtés, des cartouches, des phylactères du même genre « avec des inscriptions en écriture semblable. Sans doute, « il y a moins d'éclat dans les volets de l'*Immaculée-Con-* « *ception ;* sans doute les figures y ont un peu moins de « suavité. Mais qu'on lui rende les dorures et les couleurs « primitives, qu'on enlève cet épais vernis, cette couche « de fumée, de noir, qui est peut-être due à l'incendie « de 1553 et qui a terni les arabesques des colonnes et les « dessins jetés sur les étoffes, et bientôt l'on aura exacte- « ment le même genre que le retable d'Anchin, quoique « pour les deux volets il y ait plus de sobriété d'ornemen- « tation dans les détails (1). »

Après cette étude comparative si détaillée, nous nous contenterons de rappeler que nous-

1. Nous tenons à faire remarquer que tout ce que nous venons de dire a été publié par nous en 1862 dans la *Revue de l'Art chrétien*. Ce n'est donc par une argumentation inventée pour les besoins de la cause.

1. A. Cahier, *Un vieux tableau du Musée de Douai*, pp. 20 et 21, travail publié dans les mémoires de la Société d'agriculture de Douai, 2me série, t. IV.

même nous avons repris, en 1862, la thèse de M. Cahier et qu'elle a été aussi adoptée par les érudits douaisiens MM. Asselin, Preux et Brassart, et par un historien de l'art qui connaît à fond l'École flamande primitive, M. Henri Hymans, conservateur du cabinet des estampes de Bruxelles et professeur à l'école royale des Beaux-Arts d'Anvers (1). C'est aussi l'avis de l'érudit anglais M. James Weale, si compétent en tout ce qui concerne les vieux maîtres flamands. A ces nombreux témoignages d'auteurs qui ont étudié les deux tableaux longtemps et en détail, que peut opposer M. Bouchot ? Une impression de prime-saut, comme il le dit lui-même ; une impression qui nous semble provenir principalement de l'étude d'une héliogravure reproduisant la grisaille des panneaux. Nous croyons que, dans une comparaison entre deux tableaux, ce n'est pas à l'impression de prime-saut d'un auteur qui a écrit sans avoir les tableaux sous les yeux qu'il faut s'en rapporter, mais de préférence à tout un ensemble d'écrivains qui ont analysé et examiné *de visu* les œuvres en question dans leur ensemble et dans leurs détails.

M. Bouchot consacre quelques mots au *Bain mystique* du Musée de Lille. Il dit que ce triptyque « ne l'a pas entraîné » ; M. Hymans, juge certainement très compétent, le regarde « comme le chef-d'œuvre de Jean Bellegambe », et c'est l'opinion de l'ensemble des connaisseurs. M. Bouchot, reprenant l'argumentation que nous venons de combattre, dit que, « en tout cas, ce tableau ne peut être de la main du peintre de l'*Immaculée Conception* et qu'il ne le donnera au peintre douaisien que sur la vue d'un document irréfutable ». Nous répondrons qu'en 1879, lorsque ce tableau, qui appartenait alors à un amateur des Basses-Pyrénées, fut envoyé à Douai pour être comparé au retable d'Anchin et aux volets de l'*Immaculée-Conception*, la Commission du Musée de peinture de cette ville, qui s'attendait à trouver une analogie frappante avec les Bellegambe, éprouva une première impression en sens contraire. Mais ensuite, entrant dans l'étude détaillée de l'ensemble et des détails, des figures et des accessoires, des paysages et de l'architecture, du coloris et des procédés, elle n'hésita pas à revenir de cette première impression. L'un de ses membres, M. Dutilleul, dans un travail très remarquable qui a pour titre *A propos d'un tableau du XVIe siècle*, démontra de la manière la plus péremptoire, par une étude comparative, que le *Bain mystique* est une œuvre authentique de Jean Bellegambe (1). Nous ne pouvons reproduire ici cette étude, dont nous avons cité des fragments très étendus dans *la Vie et l'œuvre de Jean Bellegambe* (2). On voit, en lisant ces pages, que la Commission, qui ne s'est pas contentée « d'une impression de prime-saut », est revenue de l'opinion qu'elle s'était faite au premier coup d'œil, et qu'elle est arrivée, à la suite d'une enquête minutieuse, à se convaincre que le triptyque en question est de Bellegambe. Il en sera de même, nous en avons l'espoir, pour M. Bouchot.

Quant à nous, nous croyons de plus en plus fermement que le retable d'Anchin et le *Bain mystique* doivent être rangés au nombre des œuvres qui sont certainement de Jean Bellegambe.

C. DEHAISNES.

1. *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie de Belgique*, 22e année, p. 212. *Notes sur quelques œuvres d'art*, par M. Henri Hymans.

1. Dutilleul, *A propos d'un tableau du XVIe siècle*, brochure in-8° de 19 pages; Douai, Duramon, 1879.

2. Dehaisnes, *La vie et l'œuvre de Jean Bellegambe*; p. 117 à 122.

3. Troisième article. Voy. p. 225, 3me livraison, 1890.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne (3).

MARS.

1°. — Périodiques.

BULLETIN DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, 2e trim. 1889. (Paru en janvier, 1890.)

Pages 94 et 95. Communication, faite par M. l'abbé Duchesne, de trois inscriptions chrétiennes trouvées en Afrique.

P. 94. A Sataf *(Aïn Kebira)*: Double épitaphe. La première est de l'année 363 de l'ère chrétienne ; la seconde n'est pas datée.

46. *me* MORIE *d* EPOS
ITIONIS PRESBI *t*
ERI SECVRI POSITA
A FRATRES FATALE

5 ET FLORA VICSIT AN
NOS LV. ANO P CCC
XXIIII DEPOSITIO B
ASSI FRATRIS. VII. ID
VS OCTOBRES.

L. 6 et 7 = *an(n)o p(rovinciae) CCCXXIIII.*

P. 94. Dans le *Djebel Megriss*, au nord de Sétif, à l'ouest de Sataf. Double épitaphe :

47. MESA CRESCEN
TIS ECOTIB. ME
SA OYBITTE ALOGIES

Me(n)sa Crescentis Egotib. Me(n)sa Oubitte Alogies.

P. 95. A *Dar-ali-el-Hoschani*, dans une maison nouvellement construite entre Aïn Kemouda et Talla, cercle de Feriana.

Memoria en l'honneur d'un saint Julien que M. l'abbé Duchesne croit être celui d'Antioche.

48. MEMORIA BATI IVLI
ANI
EϘOBI ∩EMAL°. ΔI
A∩ONVS FE∩I

Memoria b(e)ati Juliani. Ego Bicemal(us), diaconus, feci.

BULLETIN DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, 3e trim. 1889. (Paru en janvier, 1890.)

P. 174 à 182. Communication de M. Pallu de Lessert sur les inscriptions romaines du Cap Tedlès (Algérie). Un seul fragment chrétien sans importance donné à la page 182.

MÉMOIRES DE LA SOCIÉTÉ DES ANTIQUAIRES DE FRANCE, 5e série, t. IX, 1888. — Paris, 1889, in-8° (distribué en mars 1890).

Pages 19 à 34. R. Mowat, *Note sur des bijoux antiques ornés de devises, à propos d'une fibule de l'époque ostrogothe.*

Cette fibule découverte à Casteldavio, près de Mantoue, fut signalée, par M. le baron de Baye, à la Société des Antiquaires de France dans la séance du 30 mai 1888 ; (cf. *Bull. des Ant. de France*, 1888, p. 207). Elle n'a été gravée que pour le travail de M. Mowat :

49. QVIDDILA
VIVAS IN
DE✝O

Quiddila vivas in Deo !

Quiddila est à rapprocher du nom goth *Quidila* porté par un favori du roi Athalaric (Cassiodore, *Variar.* VIII, 26). M. Mowat suppose même, non sans vraisemblance, qu'il s'agit ici de ce personnage.

A relever encore, dans cette *Note*, d'autres fibules ornées des devises connues : *vivas, vivas in Deo, vivat in Deo, utere felix escipe (pour excipe) si amas, quod vis, ego volo, ave, etc.*

BULLETIN MONUMENTAL ; 6e série, t. V, fasc. 4 et 5 (octobre-novembre 1889, parus en avril 1890).

Traduction par M. J. de Laurière du savant travail de M. le commandeur de Rossi sur la *capsella argentea* offerte par son Éminence le cardinal Lavigerie à Sa Sainteté le pape Léon XIII.

[Cf. plus haut, n° 34].

P. 391. Fac-similé, de l'inscription d'*Ain Fakroun*, déjà publiée par M. Poulle, (cf. plus haut n° 29) :

50.

Ce texte se lit sur « une très petite *fenestella* à deux baies, adaptée à la façade du petit locullus d'une capsella ».

BULLETIN DE LA SOCIÉTÉ ARCHÉOLOGIQUE DU MIDI DE LA FRANCE. Série in-8°, n° 4. Toulouse, 1890.

P. 63. Plaque de marbre blanc encastrée au Portet (Hte-Garonne), dans la maison de M. Noël. Communication de M. l'abbé Douais ; Ve ou VIe siècle. La pierre a 0m23 de haut sur 0m41 de large ; elle est brisée à gauche, mais la cassure n'a pas porté sur les lignes. Un dessin m'en a été envoyé par M. P. Esquirol :

51. HIC IACET LITOVIR
CVISSIT ANVS /// E
CESIT DIE KAS /// E
CEMBRIS.

Hic jacet Litovir c(ui) vissit an(n)us (pour *q(ui) vixit annos*)... *d]eces(s)it die k(alend)as* [*d*]*ecembris*...

COMPTES-RENDUS DE L'ACADÉMIE D'HIPPONE. Réunion du 28 décembre 1889. Bone, 1890, in-8.

P. LXXXVIII, n° 4. Fragment de marbre blanc communiqué par M. Juba de Lhotellerie sans aucune indication de provenance et trouvé à Cherchell. Hauteur des lettres, 0m,025 et 0m02. Un estampage communiqué par M. Papier me permet d'en donner le dessin que voici :

On peut restituer cette épitaphe :

52. *aba*SCANTESIA
quae nos PRAECESSIT
*in pac*E VIXIT
annis... MENSES
.....

L. 1. = *Abascantesia* [Cp. *Abascantio* (C. I. L. VIII, 7738), *Abascantius* (*Ibid.* 1970 *bis*), *Abascantus* (*Ibid.* 5234).

BULLETIN DE LA COMMISSION ARCHÉOLOGIQUE DE L'ARRONDISSEMENT DE NARBONNE, année 1890, 1er semestre. Narbonne, 1890, in-8°.

P. 44 à 53. Recherche de M. Thiers sur le lieu [Église Saint-Paul brûlée par les Vandales] où avait été placée l'inscription métrique n° 5350 du *Corpus inscript. latin.*, t. XII, découverte à Narbonne au dernier siècle, perdue ensuite et retrouvée en 1865. Ce texte (IVe siècle) est ainsi conçu :

. . . . . .
VIXDVM TRANSCVRSIS ELYSIVM INGREDERIS
TER ROSA VIX FVERAT TER SPICAE ET PAMPINVS EX QVO
TRADITA GREGORIO FESTA IACES TVMVLO
ANNI VOTA SIMVL HEHEV QVAM PARVA FVERVNT
HEV QVAM VITA BREVIS QVAM BREVE CONIVGIVM
AETAS SOLA MINOR NAM CETERA MAXIMA FESTAE
AD FECTVS PIETAS FORMA PVDICITIA.

ANGELICAE LEGIS D*octa dicata Deo*
HIC IA*ce*T HOC SVPERIS *placitum est Huc ibimus et nos*
SIT MODO SANCTA*fides sit pia credulitas*
FESTA DECVS NOSTRV*m certe veniemus in unum*
SI MIHI VITA PROBA *si tibi cura mei est*
AT TV SANCTARVM M*oderator summe animarum*
FAC RATA QVAE CVPI*mus fac cita quae volumus*

[..... *annis* (?)]
Vixdum transcursis, Elysium ingrederis.
Ter rosa vix fuerat, ter spicae et pampinus, ex quo
Tradita Gregorio, Festa, jaces tumulo.
Anni vota simul, heheu ! quam parva fuerunt !
Heu ! quam vita brevis ! quam breve conjugium !
Aetas sola minor, nam caetera maxima Festae ;
Adfectus, pietas, forma, pudicitia.

.....

Angelicae legis d[*octa, dicata Deo*].
Hic ja[*ce*]*t ; hoc superis* [*placitum est. Huc ibimus et nos*],
Sit modo santa [*fides, sit pia crudelitas*].
Festa, decus nostru[*m, certe veniemus in unum*],
Si mihi vita proba, [*si tibi cura mei est*].
At tu, sanctarum m[*oderator summe animarum*],
Fac rata quae cupi[*mus, fac cita quae volumus*].

L'épitaphe est aujourd'hui incomplète, mais à l'exception des vers 1 et 9, les premières copies la donnent en entier. Les restitutions sont donc certaines. Les lettres sont gravées sur une plaque de marbre blanc.

(A suivre.)

Orfèvrerie religieuse.

J'AI sous les yeux l'album lithographié de la maison Bourdon de Bruyne, rue de la Catalogne, 5, à Gand (Belgique). Je n'hésite pas à la recommander pour deux motifs : son style, qui est assez pur et ses prix courants, qui ne sont pas trop élevés. Cette orfévrerie, qui n'est pas banale comme la pacotille qu'on trouve dans le commerce, se distingue par le soin scrupuleux avec lequel les règles archéologiques et iconographiques sont respectées, en même temps que par son exécution, qui a toutes les qualités désirables.

Le style préféré ici est le moyen âge, surtout le XVe siècle. Nous ne nous en plaignons pas, mais peut-être aussi certains types sont-ils trop flamands ; ainsi le veut le terroir.

L'orfèvre se prête, cependant à tous les genres et il cultive avec un égal succès l'orfévrerie, le bronze, la joaillerie, la ciselure et l'émaillerie.

Les dix-huit planches in-folio de l'album représentent des chandeliers, des candélabres, girandoles, bras et appliques, des lampes, lanternes, couronnes de lumière, suspensions et lustres, des clochettes et carillons, des en-

censoirs et navettes, des croix d'autel et de procession, des bénitiers, des calices, ciboires et ostensoirs, des burettes, des reliquaires, des pupitres de missel, etc. L'assortiment est donc complet.

Je félicite M. Bourdon d'avoir donné le nimbe crucifère à tous ses crucifix : on voit de suite qu'il s'agit d'un Dieu.

La mode est aux carillons, la clientèle les exige. En réalité, c'est un amusement pour l'enfant de chœur et une distraction pour le fidèle. Il faudra arriver à les supprimer.

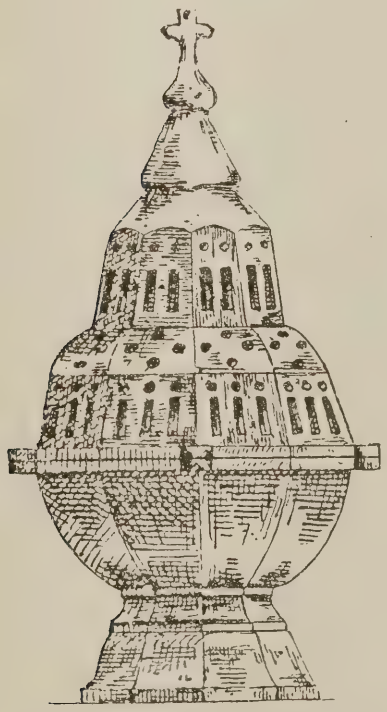
La croix sur le pied du calice est française d'origine ; Rome ne la connaît pas. Respectons-la, puisqu'elle est ancienne, mais je ne vois pas trop son utilité au bas du ciboire et je demanderais, en conséquence, qu'on l'y supprimât.

La *boîte aux saintes espèces*, comme elle est nommée dans le catalogue, ressemble trop à un ustensile de table. Pourquoi ne pas adopter franchement la forme romaine pour la réserve de l'ostensoir ? Elle est assurément de bien meilleur goût et d'un type traditionnel.

Les burettes sont en cristal : ainsi s'observe la rubrique du missel. Ce cristal est élégamment monté en métal, et la partie supérieure est fermée par un couvercle, afin que rien ne vienne souiller l'eau et le vin du sacrifice, précaution très sage et également romaine. Mais je ne puis approuver que ce couvercle soit terminé par une croix : la croix n'est pas, ne peut pas et ne doit pas être un motif banal. Benoît XIII l'a réservée pour les vases sacrés, et là elle se réfère à la présence réelle, tandis que sur la burette elle est absolument déplacée et sans signification.

Ces remarques, que M. Bourdon voudra bien prendre en bonne part, n'amoindrissent en rien l'estime que j'ai pour son talent vraiment artistique, qui mérite assurément des félicitations et des encouragements.

X. Barbier de Montault.



Revue des Inventaires.

XXV. — Senlory (1793).

État du cuivre enlevé au citoyen Pierre Gordorein (1), *de la commune de Senlory, par le comité central établi à Martel* (2).

1. Un chauderon, contenant quatre baste, grande mesure.

2. Un chauderon, vulgairement appellé *bond-le*, contenant une baste et demi, grande mesure.

3. Une grande fontaine à deux robinés, couvercle et grande cuvete, le tout presque neufs (3).

4. Deux bassins, scavoir un presque neuf, et l'autre de rebut.

5. Deux vases à porter l'eau, vulgairement appellé *seilles*.

6. Deux casseroles.

7. Un petit bassin avec un manche, vulgairement appellé *cosse*.

8. La bassinoire.

9. Une grande écumoire de laiton.

10. Un mortier médiocre en métail, qui ne servoit qu'à la préparation du remède contre la rage qu'on donnoit gratis à tous ceux qui se présentoient (4).

X. B. DE M.

XXVI. — Ensigné (1313).

M. de la Rochebrochard se contente d'analyser l'Inventaire de la commanderie d'Ensigné, en Poitou, qui appartenait aux Templiers. Il eût été beaucoup plus intéressant d'en donner le texte, qui ne semble pas très long : il sera facile d'y remédier dans les *pièces justificatives*, car ce travail en comporte. Cette note a paru dans la *Revue poitevine*, 1889, p. 21. X. B. DE M.

XXVII. — Célestins d'Avignon (XIVe-XVe SIÈCLES).

M. Duhamel a publié dans le *Bulletin monumental*, 1888, p. 217-244, quatre documents relatifs aux Célestins d'Avignon :

1° Le *Mortuologium insignium benefactorum*, rédigé en 1717 et plein de renseignements sur les dons offerts principalement au XIVe siècle.

2° Un inventaire spécial des dons de René d'Anjou.

1. Ce devait être un bourgeois, qui a écrit sur une feuille volante, pour fixer ses souvenirs et les transmettre à sa descendance, les « réquisitions » ou plutôt le pillage de sa maison dont il fut l'objet et sa « réclusion » avec sa femme.

2. Lot.

3. Ces fontaines sont encore assez communes dans les maisons bourgeoises. Quelquefois on y voit des armoiries ou la place pour les mettre.

4. Communication de M. Champeval.

3° L'inventaire des dons faits à la chapelle du Bienheureux Pierre de Luxembourg (1393).

4° L'authentique de la vraie croix, prise à la Major de Marseille par René d'Anjou (1) (1476) : « Quæ quidem crux... reposita seu incastrata in quadam cruce de auro purissimo, constructa cum vitro ante sicque lignum ipsum sanctissimum apertissime videtur et videri potest.... cum pede magno argenti supradeaurato, circumcirca esmallato et armis dicti serenissimi domini Regis... ad modum montis ». Ce *mont*, formant le pied, rappelait le Calvaire.

Parmi les couleurs liturgiques, je note le *bleu* (2), le *livide* et l'*airain*.

« Unam capam notabilem de veluto azureo, floribus liliorum per totum intextam, cum aurifrigiis ad imagines » (p. 222). Nous connaissons ces *orfrois à images* brodées, qui peuvent être réputés solennels : « Casulam pulcherrimam de panno serico viridis coloris, cum aurifrigiis solemnibus » (p. 228). Il y en avait aussi à perles : « Casulam unam de veluto, intextam oro, cum imaginibus aurifregii de perlis ante et retro » (p. 219).

Le *livide* répond au *gris* ou *cendré* des autres inventaires : « Item, unam capellam integram, videlicet tres capas, casulam, tunicam ac dalmaticam ac paramenta altaris, de panno serico lividi coloris » (p. 222, 239).

Le *bronze* n'est autre que le *pers*, c'est-à-dire la couleur du métal de cloche ; il existe à Poitiers une rue appelée *Cloche-perse* : « Duo parva paramenta ærei coloris pro altari » (p. 222).

Le *calice commun* se dit, en d'autres endroits, *calice quotidien* : « Duos calices communes argenteos, cum suis patenis » (p. 221).

Les *disques* sont des *gémellions* pour le lavement des mains : « Duo disci argentei, per Mariam Siciliæ reginam, cum suis armis » (p. 235) — « Item, unus discus argenteus » (p. 237).

Une rose d'or a pour support une *image* : « Rosam unam seu jocale aureum, quod a supradicto domino papa Clemente septimo, in dominica *Lætare* tanquam nobilior acceperat, cum quadam imagine argentea ipsum jocale tenente » (p. 236) — « Forma unius rosæ aureæ » (p. 236).

Du Cange n'a pas *cruciata*, qui signifie *croisée*, fenêtre : « Idem dominus fecit fieri in ecclesia

1. Voir sur la croix de la cathédrale d'Angers, qui a la même provenance, ma brochure intitulée : *Lettres testimoniales d'un évêque de Marseille, portant donation d'un morceau de la vraie croix à l'église de Sainte-Croix d'Angers*, Tours, 1877, in-8°.

2. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 104-106.

nostra unam magnam cruciatam cum sex aliis parvis » (p. 221). En d'autres endroits, la locution se réfère à la *croisée* ou transept : « Pro constructione unius capellæ seu votæ in cruciata ecclesiæ nostræ a latere sinistro factæ, armis suis insignitæ » *(Ibid.)*.

Le catafalque, comme dans le *Cérémonial des évêques*, cité par Du Cange, s'appelle « castrum doloris » (p. 233). Burchard s'exprime de même dans son *Diarium;* c'est donc le terme liturgique.

« Pannum heteromallum, armis suis insignitum decoratumque effigie aurea beatissimæ Matris in suo gremio JESUM de cruce depositum prospicientis et amplectantis, cum sex aliis sanctorum anaglyphis » (p. 240). Cette Mère désolée, regardant et embrassant son fils mort, fait songer au parement du Louvre, qui date du règne de Charles V (1) : ici nous sommes en 1393.

Les statuts d'Avignon appellent velours l'*heteromala* : « Quibus dicti consules fieri curent ad honorem civitatis vestem heteromalam, vulgo *robe de velour* », ce qui fait donner à Du Cange cette définition : « *Heteromala*, *heteromascha*, vestis servitiis dicata, altera tantum parte villosa ». C'est donc, non du velours proprement dit, mais une variété de velours.

Du Cange a *urceolus*, mais non l'altération *urceola :* « Due ursolæ argenteæ deauratæ, duæ aliæ urseolæ argenteæ » (p. 236).

Que signifie « cavea ferrea cum catena » ? (p. 289). *Cavea* veut dire cage, peut-être aussi une boîte, comme dans le texte de Du Cange : « Cavea evangelii ».

Crater n'est pas *cratera :* « Duo crateres argentei », « una cratera argentea ». Le premier est défini par Du Cange : « Vas » et « lampas » ; ce ne peut être le dernier sens, puisque l'inventaire enregistre les *lampades ;* il dit du second : « Corbis, sporta, gall. *panier* ».

Du Cange a *tabula* pour retable, mais non *tabulare* : « Item fecit fieri tabulare marmoreum magni altaris. — Item, unum pulchrum tabulare, quod est in fine chori superpositum juxta crucifixum » (p. 234).

Voici un *chapel* offert au bienheureux Pierre de Luxembourg : « Capellum unum sive sertum aureum, lapidibus pretiosis et gemmis ornatum » (p. 228).

La dévotion s'affirmait aussi par des ex-voto : jambe, pied, main, cœur, tête, yeux, corps, etc. « Forma unius tibiæ cum calcari argenti deauratæ. — Forma unius parvi pedis, unius manus, cordis. — Forma unius capitis argentei. — Forma duorum oculorum. — Duæ formæ hominum argenteorum. — Forma argentea militis » (p. 237-238).

Au milieu de l'examen de tous ces dons, une chose attriste, c'est une vente illégale : « Quamdam parvam imaginem beatæ Catharinæ, virginis et martyris, de auro fabricatam, de cujus venditione habuimus nonaginta nummos aureos, qui in constructione hujus loci expensi fuerunt. » (p. 223). Comme cela encourage à faire des legs aux églises ! X. B. DE M.

1. *Annal. arch.*, t. XXV, p. 159.

XXVIII. — Lagardelle (1415-1633).

Le *Bulletin de la Société archéologique du Midi*, 1889, p. 26-27, analysant une monographie de la paroisse de Lagardelle (Tarn-et-Garonne), cite des extraits de quatre inventaires de 1416, 1428, 1531 et 1633, qu'il conviendrait de publier intégralement avec annotations.

Le premier est donné *in extenso*. J'y relève les « cappe missales », qui sont des chasubles ; les « cappe processionales », qui sont nos chapes actuelles ; les « paramenta altaris » ou devants-d'autels ; les aubes de lin, « albe fini lini » et les nappes, dont les unes sont parées et les autres unies : « mappe tam velate quam plane ». Si le mot *velate* est exactement transcrit, car il est nouveau pour moi dans la terminologie, il doit signifier les bandes, parures ou orfrois ajoutés aux extrémités pendantes. Quand le pape officie à Saint-Pierre, la nappe est ainsi garnie d'une haute résille d'or, appliquée sur le fond.

L'inventaire de 1428 distingue « 1 messal » de « 1 messalet », qui n'est qu'un extrait du missel, comme sont, de nos jours, les missels des morts, qui ne contiennent que la messe de *Requiem*.

En 1620, il est question, pour la confrérie du Rosaire récemment établie, d'un « devant-d'autel en satin blanc, passementé d'or » et aux armes du donateur ; d' « une robe de même étoffe pour l'image de la Vierge » (à Rome, on a conservé l'habitude d'habiller la statue de Notre-Dame du Rosaire), et d' « une chasuble de même, où la Vierge était brodée en or », en signe de propriété et de dévotion spéciale. X. B. DE M.

XXIX. — Milan (1450-1553).

Il Bibliofilo, qui s'imprime à Bologne, a un article intitulé : *Altri documenti per la libreria Sforzesca*, 1886 (p. 107-111). Le but de M. Motta est de reconstituer, par les Archives de Milan, la célèbre librairie de ses ducs, établie à Pavie.

En 1450, « Franciscus Sfortia Vicecomes manu propria subscripsit » une lettre à son « texaura-

rio », auquel il demandait de lui envoyer « doe para de carte de triumphi delle piu belle potray trovare. Et non trovando dicti Triumphi, voglia mandare due altre para de carte da giocare, pur delle piu belle poray havere ». En 1452, Sigismond réclamait, pour « la Illma Madonna Bianca », « uno paro de carte da triumpho per zugare », « de belle quanto piu sara possibile pincte et ornate con le arme ducali et al insigne (1) nostro ».

On remarquera que ces cartes armoriées sont peintes et par conséquent de vraies miniatures. Le nom même mérite attention: ce sont des *cartes de triomphe*, car on n'y représente que des triomphateurs. Nos cartes actuelles ont conservé, pour les rois, reines et valets, des noms illustres de héros (2).

En 1464, François Sforza, se préparant à la croisade projetée par Pie II, fait emballer un jeu d'échecs et des cierges bénits : « Uno zogo de schachi, facti a Mathelica. — Certe candele benedecte (3). »

En 1473, l'église de l'Annunziata recevait de Cicco Simonetta :

Psalterium in tribus voluminibus, nocturnum videlicet ac diurnum (4).
Gradualia duo feralia pro missis cantandis.
Gradualia duo festiva pro missis cantandis.
Antiphonaria duo, feralia videlicet et festiva.
Lectionaria duo (5).
Manuale et Martyrologium.
Cantoria (6) et comuneta.
Missalia tria.

Voici donc tous les livres liturgiques : le *psautier*, le *graduel*, l'*antiphonaire*, le *lectionnaire*, le *manuel* ou *rituel*, le *martyrologe*. Il s'y ajoute des « chants divers », *cantoria*. Du Cange n'a pas *comuneta*.

En 1476, Andriolo da Sesto, chanoine de Monza, lègue :

Liber unus ab offitio mortuorum.
Item, liber unus a baptizando.
Item, liber unus parvus a mortuis.
Item, liber unus de confessione, qui vocatur *lantonina* (7).
Item, breviarium unum a camera. (8).
Item, liber unus legendarii vetus, qui incipit : *Incipiunt capitula in libro de penitentia* (9).

1. L'*insegna*, distincte de l'*arma*, est la devise.
2. X. Barbier de Montault, *Traité d'iconographie chrétienne*, t. I, p. 267.
3. En Italie, on distribue de petits cierges bénits dans certains sanctuaires, comme Sainte-Marie-Majeure à Rome et la *Santa Casa*, à Lorette.
4. L'office de la nuit, étant plus long, comportait, à lui seul, deux volumes.
5. « Lectionarius » (*Inv. de la cath. de Rouen*, XIIe s.)
6. Du Cange ne donne au mot *cantorium* que le sens d' « ambon ».
7. *Lantonina* doit se rétablir l'*Antonina*. Ne serait-ce pas la somme théologique de S. Antonin, archevêque de Florence ?
8. Cette variante doit être ajoutée à Du Cange.
9. Ce sont les canons pénitentiaux.

Évidemment, ce chanoine exerçait le ministère paroissial, car ce sont tous livres de curé : office des morts, baptême, confession, pénitence. Notons ce bréviaire *de chambre*, plus petit que le bréviaire de chœur.

En 1476 encore, l'ambassadeur Gian Pietro Panigarola perd, à la bataille de Morat, « un bello offitiolo », c'est-à-dire ses Heures.

Enfin, en 1553, on enchaîne les livres et l'on achète pour cela des chaînes, des clous *étamés* et du laiton : « Per alchune spese de asse (1), chiodi e ferramenti, chiodi instagnati (2) de recalcho (3), como cattene et maïsterio per ordinare et per incattenare li libri » (4).

X. B. DE M.

XXX. — Château de Bonneville (1454).

Inventaire du mobilier de la maison forte de Bonneville, par A. Chassaing ; Lille, Desclée, in-4° de 16 pag.

Cet inventaire est rédigé en latin ; malgré cela, il contient beaucoup de mots qui sont encore en usage dans le Velay, où était situé le château, « castrum », de Bonneville.

L'énumération comprend les immeubles, le mobilier, les livres, les papiers, le cheptel et les grains.

L'héritier fut mis en possession par le notaire, qui lui fit toucher ses *matines* (5), c'est-à-dire son livre d'heures : « in eisdemque (les biens) realem et corporalem pocessionem immisit (judex) et induxit per tradicionem matutinarum mei notarii infrascripti ». Parmi les livres, il s'est trouvé des matines, écrites sur parchemin, à l'usage du Velay, c'est-à-dire du diocèse du Puy : « Item plus quasdam matutinas, in pergameno scriptas, bonas et suffiticientes, ad usum presentis patrie Vallavie ».

La chapelle est maigrement montée : « Item, plus quosdam vestimens cujusdam capelle, munitos de alba blanchia, de una chasubla blanchia, de una mapa et de una longeria ».

Notons, avec le tabellion, que la formule *In nomine* etc., qui se voit en tête des anciens actes,

1. Ais, planches.
2. Recouverts d'étain, pour qu'ils ne se rouillent pas.
3. *Recalcho* est la traduction littérale d'*aurichalcum*, qui n'est pas dans Du Cange. « Plus ung petit livre,... reslié en postz, couvert de cuyr blanc, à petis cloux de locton » (*Inv. du chât. de Chambéry*, 1497, n° 46).
4. « Pro catenatione duorum librorum in choro existentium » (*Compt. du chap. de St-Pierre de Liége*, 1461). — « Pour deux chainnes des livres estans au cuer, 11 den. » (*Compte de la cath. de Vannes*, 1483). — « Pour chaynne de fer, quelle fut mise à ung psaultier du cueur, 6 sols 8 deniers ». (*Ibid.*, 1492).
5. Ducange n'a pas *matutina* avec cette acception, mais *matutinalis liber* et « *matutinarius*, cursus beatæ Mariæ », ou petit office de la Vierge.

n'est pas une vaine formule ; avant de l'inscrire, le scribe faisait sur lui-même le signe de la croix: « Signo venerabilis sancte crucis prius preassumpto, sic dicendo: *In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti. Amen* ».

Relevons encore quelques particularités.

Le crieur fait ses publications au son de la trompette, par places, rues et carrefours : « Preconem civitatis Anicii, voce tube altaque et intelligibili voce... per compita, loca et cadrivia consueta ».

Le mot *moveso* (1) revient deux fois. M. Chassaing, qui identifie toutes les locutions anciennes, se tait sur celle-ci: « Item, unum copertorium album grande movesonis, cum armis in medio dicti nobilis... domini de Bonavilla. — Item, unum copertorium grande movesonis, cum uno animali appellato *cers* in medio, cum quatuor animalibus, videlicet unum in quolibet capite dicti copertorii ».

Je ne m'arrêterai plus qu'à six autres curiosités: les burettes sont nommées *vinagères*, un lustre est fait en bois de cerf pour la grande salle ; on ne conserve pas seulement du porc, mais aussi de la vache et du bœuf salés; il y a un trébuchet pour peser la monnaie avec des pierres au lieu de poids, deux tables à jeu et des cardes pour peigner le chanvre et la laine.

« Item plus quasdam vinatgeyras (2) stagni (3). — Item, plus unum chandalabrum cum banis (4) de cers, positum in medio sale hospicii de Bonavilla. — Item, plus carnem unius vaxe in sale. — Item, plus carnem unius bovis salsi. — Item, plus unum *trabuchet* scutorum, munitum de lapidibus. — Item, plus duos *trabucheptz* pro ponderando scuta, munitos de lapidibus. — Item, plus duos tabularos (5) tabularum pro ludendo. — Item, plus duas *penches* ferri pro obtando lanam. — Item, plus, alias duas *penches* ferri pro obtando la *cherbe* ». X. B. DE M.

XXXI. — Saint-Jean de Latran, à Rome (1455).

Inventaire du trésor de Saint-Jean de Latran, en 1455, publié par M. Müntz dans les *Arts à la cour des Papes*, Rome, 1889, 3e fasc., p. 80-88.

Cet inventaire complète ceux que j'ai publiés du Latran et du Saint des saints, au tome I de mes *Œuvres*, p. 399, 436. A ce titre seul, il mériterait une attention particulière, mais il se recommande à bien d'autres égards.

Les couleurs liturgiques sont l'*or*, le *blanc*, le *jaune*, le *bleu*, le *rouge*, le *vert*, le *violet* et le *noir*. Je trouve ailleurs le *rose*, mais pour une affectation purement domestique : « Certo panno rosato, ad faciendum portalia pro cameris S. D. N. » (p. 69).

Le drap d'or est employé pour le dais, le parement, les ornements, ou les orfrois: « Item, unum baldacchinum de panno aureo figurato, cum frixis de serico circumcirca. — Item duo alia pluvialia de veluto raso rubeo, cum frixis deauratis. — Item unum pallium ad altare de panno aureo. — Item, duo alia pluvialia de panno aureo. »

Une des variétés du blanc est la pourpre (1) : « Item, una alia planeta de purpureo albo, cum frixo de auro figurato cum angelis. — Item, una alia planeta, cum dalmatica et tunicella, de panno albo purpureo deaurato. »

Le jaune est appelé *zallus* pour *giallus*, par défaut de prononciation : « Item duæ camitiæ, cum vistis de sirico zallo. — Item, duo baldacchina de sirico rubeo et zallo et cum frixio ejusdem coloris. »

Le bleu est de trois nuances (2) : *bleu*, *azur*, *céleste* ; il n'y manque que l'*inde*. « Item, una planeta de boccacino blavio et cruce alba. — Item, una alia planeta de boccacino blavio et cruce viridi. — Item, una alia planeta de boccacino blavio. — Item, una alia planeta azurrina et deaurata, cum crucibus de perlis. — Item, unum aliud pluviale azurreum cum avibus et certis rosis aureis. — Item, una alia planeta de sindone celesti, cum cruce rubea. — Unum pluviale antiquum de sirico celestario, cum figuris Agnus Dei. »

Le rouge admet deux nuances, *cramoisi* et *écarlate* (3). « Item, unum aliud palium de sirico rubeo, figuratum cum avibus. — Una canna cirici de zetani (4) raso cremisino, tradito... pro cuperiendo sede » (p. 62). — « Pro precio unius peciæ de scarlato de grata. » *Grata* est pour *grana*, ce qu'on appelait *graine*.

Le vert : « Item, duo paria strictæ (5) et dalmaticæ de sirico viridi, cum frixis aureis. »

1. *Moveso* n'est pas dans Ducange. Ces couvertures ne seraient-elles pas faites en laine ou peau de *mouzon* ?

2. Nous en avons l'équivalent dans *vinatière*, qui ici pourrait bien être une coupe à ablution. « Unes vinatières d'argent en forme de vaze, surdorées, avec les armes du chapitre, pesant un marc, six onces, quinze deniers ». (*Inv. de la cath. de Marseille*, 1600).

3. La vaisselle d'étain comprend : « Novem pitalfos stagni, tam magnos quam parvos. Unam aygueriam stagni. Unum *sali* (salière) stagni. Quatuor discos (plats) stagni. Quinque scutellas ladas (latas?) stagni. Unum *doblier* stagni. Tres scutellas cum aurellis stagni ».

4. Mot inconnu au *Glossarium*.

5. *Tablier* pour jeu de dames ou d'échecs.

1. Voir sur la pourpre de diverses nuances le tome I de mes *Œuvres*, p. 26, note 5. « Item, tunicam et dalmaticam de purpura hispanica. — Item unam tunicam de purpura hispanica. » (*Inv. du S. Siège*, 1295, nos 939, 942.)

2. Sur les nuances du bleu, consulter la table du tome I de mes *Œuvres*, aux mots *azur*, *bleu*, *céleste*, *turquin*.

3. Voir les mots *cramoisi* et *écarlate* à la table du tome I de mes *Œuvres*.

4. Voir sur le *zatoni*, *Œuvr.*, t. I, p. 141, note 1 ; sur le *zetani*, t. II, p. 294, note 1.

5. La *stricta* est la tunique du sous-diacre, plus courte et étroite que la dalmatique. Du Cange n'a pas ce mot.

Le violet est qualifié *paonazius*, quand il est rouge (1) : « Item, una alia planeta de sendalo paonazio deaurato » ; *violatus*, quand il est bleu : « Item, una alia planeta violata, cum cruce viridis coloris ». « Pavonatio » est cité par M. Müntz dans un compte de 1449 et « pavonazus » dans un autre de 1451 (p. 69, 70).

L'or se marie au noir, comme le pratique encore Rome (2) : « Item, unum pluviale nigrum, cum frixio aureo figurato. — Item, una planeta nigra de sirico, cum frixo aureo ».

Les étoffes sont au nombre de douze ;

Boucassin (3) : « Item, una planeta de boccacino blavio et cruce alba. »

Camelot (4) : « Item, una alia planeta rubea de zameloto antiqua. »

Carpette (5) : « Item, una planeta de carpetta, cum cruce viridi et sindone. »

Cendal (6) « Item, una alia planeta de sendalo paonazio deaurato. »

Damasquin (7) : « Item, unum pallium damasquinum, cum armis felicis recordationis Martini papæ quinti. »

Futaine (8) : « Item, novem planetæ albæ de fustano, cum crucibus rubeis de sirico. »

Sindon : « Item, una alia planeta de sindone celesti, cum cruce rubea. »

Soie : « Item, quatuor tovaliæ de sirico, cum frixis aureis. »

Staccata : « Item una alia planeta de staccata, cum cruce de sirico viridi deaurato. »

Straci : « Item, duæ peciæ de panno straci deaurato, ad ornandos duos amitus. »

Velours. Il est de deux sortes, *ras* ou *poilu* (9) : « Item, duo pluvialia de veluto raso rubeo, cum frixis deauratis. — Item, unum aliud palium de veluto rubeo peloso. »

Zetani : « Una canna cirici de zetani raso cremisino. » (p. 62).

L'ornement complet se nomme *apparamentum* (10) : il comprend le pluvial, la chasuble, la dalmatique, la tunique, les étoles et les manipules. « Item unum apparamentum, fulcitum pluviali, planeta, stricta, dalmatica, stolis et manipulis, nigrum, cum frixis aureis. »

Le mot *stricta* ou *strecta* revient plusieurs autres fois. Il signifie la tunique du sous-diacre, qui est effectivement moins ample que la dalmatique du diacre : « Item, strecta et dalmatica de sirico violato, cum frixis aureis. » Cependant, on trouve plus loin son équivalent plus usuel : « Item, alia planeta, cum dalmatica et tunicella, de panno aureo. »

Au point de vue liturgique, il importe de signaler le *corporalier*, le *coussin du missel*, le *mouchoir d'autel*, l'*ancona*, l'*aube parée* ou *simple*, la *cotta*, la *housse du missel*, le *voile du calice*, la *boîte à hosties*.

« Item, novem corporalia cum copertoriis, quorum quinque sunt de panno aureo cum frixiis aureis et perlis. — Item, quadraginta tria corporalia nova, sine copertoriis. — Item, quatuor alia corporalia cum coperturis ». Le corporalier se nomme donc, d'une manière vague, *couverture* (1).

« Item, duodecim cossini de diversis coloribus, ad tenendum sub libris ad altare (2). »

« Item, quatuor fassoleti, laborati de sirico rubeo et albo circumcirca. — Item, unus fazoletus siriceus deauratus. — Duo fazuoli longi etiam de sirico » (3).

« Item, una anchora *(sic)*, cum ymaginibus Domini Nostri et beatæ Mariæ Virginis et aliquorum angelorum de argento deaurata ».

« Item, octo camitiæ ad missam, fere novæ, cum vistis ad fundum et manicas de veluto pelozo rubeo. — Item, duæ camitiæ, cum vistis de sirico zallo. — Item, aliæ camitiæ quatuordecim ad missam, cum vistis de sirico de diversis coloribus. — Item, camitiæ quatuor ad missam simplices » (4).

L'aube admettait un double ornement, en étoffe rapportée : des *manches* ou poignets (5), et des *bandes* à la partie inférieure. La *vista* ne doit pas se confondre avec la *lista*, qui est plus étroite, ni avec la rayure, appelée *virga :* « Item, una alia planeta vergata virgis viridis et albis et cum cruce rubea. — Item, unum palium ad altare, vergatum de sirico albo ».

« Item, sex coctæ sive supercilicia ». La *cotta*,

1. Voir à la table du tome I de mes *Œuvres* les mots *paonatius*, *pavonace*, *pavonacius*, *pavonazzo*.
2. *Œuvr.*, t. I, p. 568, au mot *noir et or*.
3. *Œuvr.*, t. I, au mot *bocacin*.
4. *Œuvr.*, t. I, à la table, au mot *camelot*.
5. L'Inv. du Saint-Siège en 1295 a un chapitre intitulé *Carpite*. Sept y sont enregistrées, avec le sens de tenture. L'étoffe est velours, tartaire, drap de Romanie, drap de soie. Du Cange a *carpeta*, *carpetta*, *carpita*, avec des sens très différents.
6. Voir le mot *cendal* à la table du tome I de mes *Œuvres*.
7. *Œuvr.*, t. I, à la table, au mot *damasquin*.
8. *Ibid.*, au mot *futaine*.
9. En français on disait *peloux* : « Plus ung autre grant livre, couvert de peau pellouse. — Ung aultre petit couffre ferré, couvert de peau pellouse » *(Inv. de Chambéry*, 1497, nos 19, 187).
10. A Lyon, en 1187, on disait *vêtement plénier* ou complet : « Dedit (le chanoine Eudes, duc de Bourgogne) calicem argenteum deauratum et vestimentum sacerdotale plenarium. » (Niepce, *Les trésors des églises de Lyon*, p. 51).

1. Voir le mot *couverture*, au tome I de mes *Œuvres*.
2. *Œuvr.*, t. I, à *coussin*.
3. *Ibid.*, t. I, à *mouchoir*.
4. *Ibid.*, t. II, à *camisia* et *camisus*.
5. « A Hennequin du Bois, tailleur de robes,..... pour la façon de... chapperons et poingnez » *(Compt. de Guy de la Trémoille*, 1396). — « Item, une aulbe, parée de velours cramoisy ès manches et devant et derrière. » *(Inv. de la sainte Chapelle de Dijon*, 1563, no 195).

comme l'indique *sive*, ne différait pas du surplis (1). »

« Item, una petia telæ zallæ ad coperienda missalia ».

« Duo panni de bonbice (2), apti ad cooperiendos calices ».

« Item, una copula, cum copertorio, de argento, ad tenendas hostias ». *Copula* est une faute de copiste, il faut restituer *capsula*.

Pour ce qui tient au pape, je n'ai à relever que la *calotte rouge* (3), le *dais blanc* pour la procession des rameaux, la *férule*, la *tiare*, la *bulle*.

« Per raso carmesi ebbe N. S. per una berretta per la sua Santita. — Una cum dimidia de zetani raso carmissino pro uno bireto pro dicto D. N. » (an. 1449).

« Pro damaschino albo, brochato, taffecta, boccacino, factura et aliis expensis factis pro pallio seu baldachino novo, quod primo portatum est supra S. D. N. papam die Dominica in ramis palmarum » (an. 1447).

« La pinacothèque de Sienne renferme un portrait de Calixte III... Calixte y est représenté assis sur son trône ; il porte la triple tiare et tient un sceptre terminé par une croix ; sa droite est levée pour bénir » (p. 73). Ce sceptre est la *férule papale* (4).

La tiare n'est pas *triple*, mais à triple couronne d'or sur fond blanc. « Meo aurifabro pro corona. — Pro deaurando coronam. — Pro precio velluti albi pro foderando coronam » (an. 1447).

« Pro confectione et fabricatione mediæ bullæ Smi D. N. Nicolai papæ V », en 1447, doit s'entendre du renouvellement d'une seule des deux moitiés de la matrice, celle qui porte le nom du pape ; par économie, on conservait l'autre moitié, qui ne variait pas et sur laquelle étaient représentées les têtes de saint Pierre et de saint Paul. Ce détail a son importance pour l'archéologie des bulles pontificales : il explique comment, au XVe siècle, le type des apôtres est encore absolument celui, un peu dur, du XIIIe.

Je ne puis me dispenser de citer le nom d'un tapissier français : « 1455. Reginaldo de Maincourt, ad texturam cujusdam panni d'arazzo, cum quatuor sotiis » (p. 77).

Je n'ajouterai plus qu'un mot sur la fermeture des fenêtres, au palais du Vatican, en 1457, avec de la toile de chanvre : « Pro sex fenestris impannatis in canapa pal. apostolici ». Il n'y avait donc pas partout des vitres, ni des vitraux (p. 63).

1. *Œuvr.*, t. I, aux mots *cotta* et *surplis*.
2. *Ibid.*, t. I, au mot *bombix*.
3. *Ibid.*, t. I, à *camauro*.
4. *Œuvr. compl.*, t. III, au mot *férule*.

Comme ailleurs, on employait le moyen le plus économique (1).

M. Muntz, qui a déjà tant fait pour la science des inventaires, a rendu un véritable service aux amateurs en publiant ce document, dont il n'a donné que le texte. X. B. DE M.

XXXII. — Binche (1483).

Un testament du XVe siècle, par Van Spilbeeck; in-8° de 17 pag. (sans lieu ni date).

Ce testament est celui d'Isabelle de l'Escaille, femme de Jean Hamecart, résidant à Binche, diocèse de Cambrai. Voici les articles qui ont un intérêt spécial :

« Ung corporal, la bourse de velour noir et dessus celli bourse le Nom de JHÉSUS, ouvré de perles (2).

« A l'ayde du parfait de le tauble del autel saint Éloy en laditte église de Binch, XL sols. » *Tauble* vient de *tabula* et signifie *retable*.

« Ung coffre de cuir bouly, à façon de coffre de mer » ou de malle de voyage. Voir pour les coffres de cuir des textes de 1387, 1404, 1483, dans le *Glossaire archéologique*, qui cite aussi l'*Inventaire de Notre-Dame de Lens*, 1460 : « Un coffret de fer doré, à fachon de ung coffre de mer. »

« Une robe, fourrée de fissaux ». V. Gay a omis ce dernier mot, de même que *gambettes*, qui a peut-être son équivalent dans « *gamite*, fourrure de chamois » : « Une robe fourrée de gambettes. »

« Une louche d'argent », grande cuiller à soupe. X. B. DE M.

XXXIII. — Abbaye de Grandmont (1496-1515).

L'école monastique d'orfévrerie de Grandmont et l'autel-majeur de l'église abbatiale, notice accom-

1. On se servait aussi de papier, que l'on avait soin d'huiler pour le rendre plus transparent. « Malgré l'importance que les grosses verreries de Normandie et de Lorraine prirent au XVIIe siècle, l'usage des verres pour garnir les fenêtres ne se généralisa pas, et les carreaux de papier furent employés pendant bien longtemps encore; en 1692, d'après le prix courant publié par Abraham du Pradel, « un carreau de papier fin huilé, grand ou « petit », coûtait « un sol ou neuf deniers, suivant sa grandeur » (Garnier, *Hist. de la Verrerie*, p. 210.)

« Le comte d'Hoym, ambassadeur de Saxe-Pologne en France, écrivait, le 24 janvier 1725, au baron de Lorme : « Paris n'est plus si beau, les vitres en papier l'enlaidissent » (*Ibid.*, p. 225).

A la galerie Pitti, à Florence, « la Vierge de l'*Impannata* est ainsi nommée à cause du rideau de la fenêtre en carreaux de papier que le peintre (Raphaël) y a mise » (Durand, *L'écrin de la Sainte-Vierge*, t. IV, p. 139).

2. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 158-161, pour les « bourses », dont quelques-unes « brodées avec un *Jesus* » ou « un *Jesus* au milieu, enrichi de quelques perles. »

pagnée de deux inventaires les plus anciens du trésor; Limoges, Ducourtieux, 1888, in-8°, de 52 pag.

Si mon calcul se trouve exact, cette brochure se classe au n° 56 dans l'œuvre du savant Limousin, qui a tant à cœur les gloires de sa province.

Y a-t-il eu en réalité une *école monastique d'orfévrerie* et d'*émaillerie* à l'abbaye de Grandmont? Ce n'est pas prouvé par le plus petit texte. L'hypothèse, mise en avant, pour expliquer la splendeur de l'autel-majeur et le nombre des reliquaires, n'a donc qu'un caractère de vraisemblance.

Cet autel se recommandait par une *table* ou parement, une *contretable* ou retable, la *fierte* de saint Étienne de Muret, fondateur de l'ordre et six autres châsses qui l'accompagnaient, plus un *ciborium* porté sur quatre colonnes. M. Guibert me permettra une rectification : « La voûte du chœur menaçait ruine au XVIIe siècle, et une des colonnes *qui la supportaient* était tombée » (p. 18). Les *Annales* ne disent pas cela : « Barnius (l'abbé), anno 1643,..... ipsius basilicæ fornicem casum portendentem splendide concameravit, atque columnam juxta majus altare eversam expertissimorum artificum opera reparavit ». Pardoux de la Farde est très explicite à cet endroit : « Ceste esglise..... la voulte d'icelle n'est supportée d'aulchuns pilliers comme sont aultres esglises, fors que de quatre pilliers ou coulonnes, qui sont fort beaulx et excellentz, que sont aux quatre angules du grand autel, joignant le premier degré d'ycelluy (1). »

Les inventaires portent la date de 1496 et 1515 (2), mais le second n'est guère qu'un récolement du premier, qui n'énumère que les vases sacrés, reliquaires et pontificaux de l'abbé.

Quelques mots offrent ici un sens particulier, qu'il importe de relever.

Bouton, gland, houppe (3). « Item, la mittre de satin blanc figuré... et à chaque bout des deux pendants, troys boutons de fil d'or » (n° 24).

Chartreau, dérivé de *charte* (4), écriteau, billet: « Huit pièces de reliques, enveloppées en drap et soye, nommées es chartreaux, les ungs et les aultres n'ont point de chartreaux » (n° 57).

Drapelet, étoffe formant suaire pour les reliques. « Plus un autre long reliquaire d'argent,... dans lequel il n'y a que petits drapelets » (n° 47).

Émail, agrafe, fermail de chape, ce qui prouve qu'à l'origine, on l'émailla. « Item, un esmail de chappe, lequel est d'argent ouvré, auquel y a troys images d'argent » (n° 25).

Meslée se dit d'une pomme ridée, crevassée. « Item, un autre (reliquaire) de leton doré, à pied rond, le haut en manière d'une pomme meslée » (n° 58). Cette forme *côtelée* est assez fréquente au moyen âge : voir le nœud du calice d'Hervé, évêque de Troyes, au XIIIe siècle (*Annal. arch.*, t. III, p. 206).

Menuisé, filigrané, autrement dit *ouvrage menu*, délicat : « Item ung aultre assez bel reliquaire de cuivre doré, dont le pied garny de pierres sus menuiserie » (n° 38). — « Item ung aultre vesseau ou reliquaire d'argent, auquel y a ung cristail garni d'argent menuysé » (n° 48).

Pendant, fanon de la mitre, comme précédemment et aussi perle ou pierre suspendue à un fil métallique, comme au phylactère de Château-Ponsac. « Item, un autre reliquaire d'argent, à pied, autour duquel pendent plusieurs petits pendans » (n° 60). — « Item, un autre (reliquaire) de cuivre doré, avec des pendans » (n° 81).

Serpents, terme générique, qui, dans les reliquaires, s'applique plutôt à des dragons : « Item, un autre reliquaire, à pied rond, sur troys serpents » (n° 59).

Solat, plate-forme, de *solare*, sol, terrasse : « Item, un autre reliquaire ayant trois pieds et le haut en manière d'une table ou de un solat, garny d'un cristal rond et quatre pierres autour » (n° 61). La description n'est pas très claire : on ne comprend pas si la table, comme à l'Isle, est verticale ou horizontale, de manière à supporter le cylindre de cristal. X. B. DE M.

1. Voir ce que j'ai dit du ciborium dans la *Revue de l'Art chrétien*, 1883, p. 284.

2. M. Nivet-Fontaubert, à Limoges, possède la collection complète des inventaires de Grandmont. Il y aurait lieu de les publier intégralement selon l'ordre chronologique, les extraits donnés par Texier et Guibert ne suffisant plus actuellement.

3. Ces petites boules pendant aux fanons se retrouvent, au XVIIe siècle, aux tiares que fit réparer Urbain VIII par l'orfèvre flamand Rainier Bruch : « Piu ho refatto un bottone a un pendon con diversi rampini d'argento da scudi 2. — Piu ho refatto le atacaglie delli pende piu et agionto un scudo d'oro e mezzo e per la fattura due scudi. » (Bertolotti, *Artisti Belgi a Roma*, p. 278).

4. On écrivait plus généralement *chartre*, par corruption.

XXXIV. — Bologne (1273).

M. Orioli a publié dans *Il Bibliofilo* (Brescia, janv. 1890, p. 3-5), le « Catalogo dei libri venduti da Cervotto di Accursio al fratello Guglielmo ». Le nombre des articles, non numérotés, monte à soixante-trois. La nomenclature, très aride, ne donne que des titres, sans aucun détail sur le format et la reliure. Comme le dit très bien l'éditeur, pareille énumération n'a d'intérêt que pour les « cultori della storia del diritto medievale ». Je n'ai à noter que l'armoire qui contient ces livres, « cum quodam armario in quo sunt »; au point de vue philologique, *octubris* avec *u*, sonnant *o*, *s* et *x* substituées réciproquement; « Caxus decretalium », « Testum decretalium » et enfin « Arborem consanguinitatis », qui montre les degrés de parenté sous la forme d'un

arbre au tronc vigoureux et aux branches multiples ; je puis citer un spécimen de ce genre sur un manuscrit du XIIIe siècle que j'ai fait entrer au Musée ecclésiologique du diocèse d'Angers.

X. B. DE M.

XXXV. — Cathédrale de Tournai (1335).

Une chapelle épiscopale en 1335, par M. de la Grange ; Tournai, in-12 de 10 pages.

Cette brochure fait honneur à l'auteur, qui a employé la bonne méthode pour mettre en relief le texte intéressant qu'il produit et qu'il a eu le talent de commenter avec beaucoup d'érudition. J'insisterai sur quelques locutions, soit parce qu'elles sont nouvelles pour les glossaires spéciaux, soit parce qu'elles sont susceptibles d'une interprétation différente de celle qui a été proposée.

« Unam agendam pro officio Episcopi » (n° 2). L'*agenda* doit avoir de l'analogie avec l'agenta de l'inventaire de 1285.

« Ordinarium episcopale » (n° 16). Serait-ce un *cérémonial ?* Pas tout à fait : le mot *ordo*, avec amplification, serait plus exact, dans le genre de celui de Saint-Omer (XIIIe siècle), qu'a édité Deschamps de Pas.

« Casulam rubeam, cum duobus dalmaticis et duabus tunicellis, cum capa ejusdem coloris » (n° 17). Voici la chapelle complète : une chape, une chasuble, une dalmatique et une tunique pour le diacre et le sous-diacre d'office, une dalmatique et une tunique pour le diacre et le sous-diacre qui assistent l'évêque. Il en est encore ainsi aux pontificaux, à cette différence près que l'évêque est assisté par deux chanoines en dalmatique, faisant fonctions de diacre. A Tournai, le chapitre devait être partagé en trois ordres : *prêtres*, *diacres* et *sous-diacres*. C'est bien simple, et je ne comprends pas que « feu Ch. de Linas » n'ait pas saisi « la raison d'être de ces deux dalmatiques et des deux tuniques ».

« Item, albam paratam cum ymaginibus, stolam cum manipulo et coleto rubeo » (n° 18). Le *collet* est bien connu liturgiquement : je renvoie au tome II de mes *Œuvres*, p. 297, où sont accumulés les textes.

« Item, cendalia rubea deaurata cum focularibus » (n° 19). « Sandales rouges dorées, les cordons qui les attachaient se terminaient en houppes ». *Cendalia* est-il bien pour *sandalia ?* Si nous n'avons que les sandales, où sont alors les bas ? Les bas devaient être en cendal rouge tissé d'or. M. de la Grange n'a pas vu l'original, et ce qu'il dit de sa copie autorise quelques réserves. Je serais donc porté à lire *cum sotularibus :* ce qui permet d'associer les sandales aux bas (1).

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 575, au mot *sandales*.

« Item, capam bonam ad pectorale cum ymaginibus de argento deaurato ab extra » (n° 22). Le *pectoral* de la chape est son fermail ou agrafe : ici, il est dit en argent doré et historié en relief. *Ab extra* signifie que l'extérieur seul est doré, non le dessous, qui ne se voit pas.

« Unum missale pro persona episcopi » (n° 4). « Ne faut-il pas reconnaître dans cet article le petit missel qui doit être, pendant la messe des évêques, placé ouvert derrière le calice et appuyé contre le pied de la croix ? » Non, parce que le *canon* n'existait pas encore à cette époque (1) et qu'on sait, d'autre part, qu'il existait des missels réduits, ne contenant que les messes célébrées *personnellement* par l'évêque. J'ai publié un missel de ce genre et du XVe siècle, qui est au grand séminaire de Poitiers (2) : le pape a, pour chaque solennité, un missel propre (3).

« Quatuor mitras albas. Unam mitram deauratam. Duas parvas mitras cum parvis perulis. Mitram bonam cum lapidibus pretiosis et perulis » (nos 24, 25, 26, 32). Le *Cérémonial des évêques* a maintenu la distinction des trois mitres, qu'il nomme *simplex*, *auriphrygiata*, *pretiosa* (4). Une quatrième, fort usitée au moyen âge, était la mitre couverte de petites perles (5).

« Item, aliam (pixidem) de corio, in qua est vas argenteum pro crismate et oleo benedicto » (n° 37). Ce vase d'argent devait être triple (6). car les saintes huiles sont au nombre de trois : *saint chrême*, *huile des catéchumènes* et *huile des infirmes*. Son enveloppe était en cuir.

« Item, duas custodias corporalium, in quarum una sunt duo corporalia » (n° 38). M. de la Grange, qui m'a fait l'honneur de me citer plusieurs fois, conclut avec moi que ces *custodes de corporal* sont des *corporaliers* (7) et que « ces linges consacrés (bénits) étaient toujours réunis par paires ».

L'auteur, par ses deux inventaires de 1285 et 1335, a enrichi la science de documents précieux. Le succès mérité de ses brochures doit l'engager à continuer de suivre cette voie utile et féconde.

(A suivre.)

X. BARBIER DE MONTAULT.

1. *Œuvr.*, t. I, p. 556, au mot *Canon*.
2. *Le Missel pontifical de Raoul du Fou*, Arcis-sur-Aube, 1886, in-8°.
3. *Œuvr.*, t. I, p. 21.
4. *Œuvr.*, t. III, p. 253.
5. « Una mitra breudata ... et in parte anteriori septem lapides et multæ perlæ et in parte posteriori quatuor lapides et multæ perlæ » (*Inv de Saint-Paul de Londres*, 1295.) — « Une mitre sur champ de perles » (*Inv. de Charles V*, 1380.) — « Une mitre, dont le champ est semé de perles et est brodée d'argent doré » (*Inv. des ducs de Bourgogne*, 1467.) — « Une mictre, semée de perles, brodée d'argent doré. » (*Ibid.*). — « Une mictre, semée de perles, garnye d'argent doré tout autour » (*Inv. d'Anne de Bretagne*, 1498.) — « Una mitra novæ formæ ..... cum sex lapidibus pretiosis et multis les perles » (*Inv. de la cath. d'York*, 1510).
6. *Annal. arch.*, t. XIX, p. 191, 192.
7. *Œuvr.*, t. II, p. 307-312.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des antiquaires de France.

Séances des 26 mars et 2 avril 1890. — M. l'abbé Duchesne met sous les yeux des membres de la Société la photographie d'une inscription chrétienne du IVe siècle découverte au Maroc près de Tanger par M. de la Martinière : c'est l'épitaphe de *Crementia « ancilla Christi »*, c'est-à-dire qu'elle a consacré sa virginité au Christ. C'est la seule inscription chrétienne connue jusqu'ici qui ait été trouvée dans l'ancienne Mauritanie Tangitane. — M. Babelon continue la lecture du mémoire de M. de Laigne, consul de France à Cadix sur le sarcophage phénicien du Musée de Cadix. — M. Mowat communique l'empreinte d'une bague en or, un anneau de mariage sans doute, trouvée à Rouen et acquise par le Musée de cette ville.

Séance du 9 avril. — M. Flouest fait passer sous les yeux de la Société des statuettes de bronze découvertes à Marbieux (Ain). — M. le baron de Baye communique plusieurs objets provenant de la nécropole de Mauranka, gouvernement de Limbirsk (Russie), découverte par MM. Polivanoff et de Tolski. Les sépultures sont datées par des monnaies barbares du XIVe siècle. M. Ulysse Robert donne lecture d'un petit mémoire sur un traité conclu le 16 juin 1120 entre la cour de Rome avec l'autorisation du pape Calixte II et les Génois, au sujet de la consécration des évêques de Corse.

Séance du 16 avril. — M. le docteur Thonion, membre de la Société florimontane d'Annecy, soumet à la Société le produit d'une intéressante découverte d'antiquités gauloises, faite sous un tumulus construit en pierres sèches dans le voisinage d'Annecy. — M. Heuzey communique à la Société un plateau de schiste vert, de style oriental, trouvé en Égypte, qui représente une tribu asiatique en expédition. M. Courajod fait une communication sur un bas-relief en marbre italien de la collection Battier, rapporté, en 1846, d'Italie par M. Piault ; cette pièce a été attribuée à Léonard de Vinci, elle a été publiée par M. Baudet dans son travail sur Veracchio. M. Courajod lui attribue un caractère léonardesque. M. Geymüller ajoute quelques observations au sujet des analogies qu'il présente avec les œuvres florentines, il lui attribue aussi un caractère léonardesque. M. Duruflé communique à la Société un statère de Lampsaque, qui remonte à la fin du Ve siècle avant l'ère chrétienne. — M. Durrieu présente à la Société un triptyque acquis récemment par le Musée du Louvre. Il expose qu'il est possible que ce tableau soit l'œuvre d'un artiste franco-flamand plutôt que celle d'un artiste appartenant à la pure école flamande.

Séances des 23 avril et 14 mai. — M. Chatel fait une communication sur une mosaïque découverte à Fourmont (Jura) en 1754. — M. l'abbé Duchesne présente au nom de la Société des Bollandistes une brochure intitulée : *Passiones tres martyrum Africanorum.* Ces trois documents inédits ont un grand intérêt pour l'histoire de l'Église et des institutions romaines en Afrique. — M. Muntz communique de nouveaux renseignements sur une série d'architectes avignonais du XIVe siècle. Guillaume d'Avignon qui construisit en 1333 un pont à Raudnitz en Bohême ; Jean Poisson qui dirigea de 1335 à 1338 la restauration de Saint-Pierre de Rome, Jean de Voubières et Pierre Obrie, architectes du palais des papes et enfin sur Bernard de Mause et Henri Clusel, architectes des monuments. — M. Collignon défend l'authenticité contestée par quelques auteurs d'un vase du Musée d'Athènes. M. Collignon maintient son opinion déjà exprimée en faveur de l'authenticité et indique le milieu du VIIe siècle comme l'époque probable de la confection de ce vase. — M. Courajod, à l'occasion d'un manuscrit à vignettes du Musée Plantin à Anvers, donne une nouvelle preuve de la coexistence dans les ateliers à la fin du XIVe siècle d'escouades d'artistes de nationalité différente. Dans ce manuscrit on peut distinguer entremêlées des miniatures des écoles allemande, franco-flamande et italienne. Le manuscrit n'a pas été terminé : une certaine quantité de feuillets ne portent que des esquisses non gouachées, ce qui permet de juger de la finesse et de la grâce des dessins gothiques. — M. Mowat donne connaissance d'une lettre de M. Decombe, directeur du Musée de Rennes, annonçant la découverte d'une douzaine de bornes milliaires, ayant servi de matériaux de construction dans les anciens remparts de la ville. On rencontre sur ces monuments le nom des empereurs Septime Sévère, Maximin, Victorin et Tetricus.

Séances des 21 et 28 mai. — M. Courajod annonce que les revendications que la Société des Antiquaires de France n'a jamais cessé d'exercer au sujet des objets détournés de l'ancien Musée des monuments français et désaffectés si malheureusement après 1816, commencent à produire leur effet : la Vierge en terre cuite de Germain Pilon, autrefois à la Sainte-Chapelle, égarée longtemps à Saint-Cyr, vient de rentrer au Louvre, ainsi que la Vierge en marbre qui décorait

autrefois la chapelle du château d'Ecouen et qui était déposée depuis la restauration dans la sacristie de la paroisse Notre-Dame de Versailles. C'est le commencement de la reconstitution du Musée des monuments français. — M. l'abbé Millard envoie une note sur deux bornes, situées dans le canton de Montmirail (Marne) et qui portent une figure sculptée de la Vierge avec l'Enfant JÉSUS, et l'inscription *Le Val Dieu* en caractères gothiques. Ce sont des bornes de propriété de l'ancien prieuré du Val-Dieu, situé dans le voisinage. — M. Courajod, au moyen de divers rapprochements avec la porte de bronze de la basilique de St-Pierre de Rome, et s'appuyant sur d'autres comparaisons, démontre que le bas-relief de bronze conservé dans la salle de Michel Ange au Musée du Louvre est un ouvrage de Filarète.

Séances des 28 mai et 4 juin. — M. Vadrintz expose les résultats de son exploration dans la Mongolie occidentale, dont le but principal était de rechercher l'emplacement de Karakoum, l'ancienne capitale de l'empire Mongol. C'est à Khara Balgoussam, sur la rive gauche de l'Orkhon au confluent de l'*Ourtantamir*, que se trouvent les ruines de cette ville. — M. Chatel signale une mosaïque anciennement découverte à Tourmont (Jura) et aujourd'hui de nouveau enfouie sous terre.—M. Mowat présente, au nom de M. Paillard à Deneuvre (Vosges), les débris d'une patène dont le manche porte une série d'estampilles toutes différentes, sans doute les essais d'un fabricant de poinçons.

Séance du 11 juin. — M. Guymuller fait hommage d'une importante étude tendant à établir que le projet accepté pour la nouvelle façade de la cathédrale de Milan ne répond pas aux intentions de ses fondateurs. — M. l'abbé Thédenat communique une bague antique en or de la collection du Bon Pichon portant en entaille sur saphir une tête laurée. — M. Courajod explique l'erreur qui a fait désigner un *Thomas de Komoelvica*, qui n'a jamais existé, comme ayant travaillé à la Mayor de Marseille. Le personnage signalé n'est autre que le célèbre *Thomaso Malvito da Camo.*— M. Babelon, en raison de l'importance de la colonie juive qui a constitué la première population d'Apamée de Phrygie, rattache aux seules traditions bibliques la figuration de l'Arche et l'allusion au déluge remarquées sur les monnaies de cette ville. — M. le baron de Baye montre des reproductions de curieuses parures découvertes à Kalouga en Russie. On les suppose remonter au VIe ou au VIIe siècle.

Comité des travaux historiques. — Le Bulletin du Comité contient trois mémoires présentés au Congrès des Sociétés savantes de l'an dernier et que nous avons signalés : ce sont ceux de M. Garnier sur des artistes bourguignons ; de M. Th. Lhuillier sur des orgues et organistes de la province de Brie, et celui de M. Massillon-Rouvet sur des sarcophages de la Nièvre.

L'ancienne et importante école bourguignonne est historiquement si peu connue, que tout nouveau nom d'artiste et tout fait biographique révélés par les documents, sont une bonne fortune. M. Garnier a trouvé dans les archives notariales de Dijon plusieurs contrats d'apprentissage remontant aux XIVe et XVe siècles. On y trouve des renseignements sur Claux Sluter, l'auteur de cette merveille qu'on appelle le *Puits de Moïse*, et sur les peintres Laurent le Peintre, Jean dit le Parent, Arnould et Amiot Rincornet, père et fils, Henri Bellechose, peintre et valet de chambre de Philippe le Bon, Jean Chrétien, de Troyes et Michellet Estellin de Cambrai, puis l'imagier J. Nidey de Fleurey et Perraul de Dijon.

Insistons un instant sur l'intérêt spécial des découvertes de M. J. Garnier en ce qui concerne Sluter. Voilà encore un grand artiste dont la biographie se dégage peu à peu des ténèbres de l'oubli. Son sceau porte un écu chargé de deux clefs en pal, aux pannetons affrontés. Comme le remarque le chanoine Habets, ces armes sont parlantes et c'est dans la langue néerlandaise que *Sluter* signifie *claviger*. Il est donc hollandais ou flamand ce grand artiste dont la carrière a été accomplie à Dijon. M. A. Arnoult, dans un article du *Journal des Arts*, a émis l'opinion qu'il travailla d'abord dans le Nord, peut-être à Lille, peut-être à Tournai, où M. E. Muntz est tenté de placer le foyer primitif de l'école bourguignonne (1).

Selon M. A. Darcel (2), Sluter doit avoir succédé à Jean de Marville, l'imagier de Philippe le Hardi, que le duc amena de Lille en lui assignant Dijon pour résidence ; peut-être était-il venu avec ce maître. Quoiqu'il en soit il lui succéda en 1389, comme imagier en titre de Philippe, et eut son atelier dans les dépendances du palais ducal. Après la mort du duc (1404), sans doute à cause de sa santé délicate, il se retira à l'abbaye de Saint-Étienne, sans toutefois déposer le ciseau, puisque peu de temps après il entreprend le tombeau de Philippe avec son neveu Claus de Werne. C'est à l'abbaye de Saint-Étienne, que mourut Claux Sluter vers la fin de la même année.

Les découvertes de M. Garnier nous font connaître cette date approximative, et cette curieuse circonstance, que les fatigues endurées par Claux Sluter, pour mener à bien la construction du Puits de Moïse, furent telles qu'il en tomba malade et faillit en mourir.

1. V. *Images pittoresques*, année 1889.
2. *Gazette des Beaux-Arts*, 1887, pp. 158 et 291.

Cet artiste apparaît comme le chef d'une école continuée par son neveu Claux de Vousonne ou de Werne, par J. Nedey et par Pietre Vieillant, artiste inconnu jusqu'ici ; cette école, représentée en 1442 par Jean de Drogues, l'auteur du tombeau de Jean-sans-Peur, maintenue par l'auteur inconnu du mausolée de Philippe le Pot, fut perpétuée au XVIe siècle par Hugues, Sambin, au XVIIe, par Jean du Bois et au XVIIIe par François de Nosges, le maître de Rudes et de Ramey, le fondateur de l'École des Beaux-Arts.

M. Th. Lhuillier nous fait connaître des orgues, des organistes et des facteurs d'orgues de l'ancienne province de Brie, notamment de Provins, de Melem et de Morey.

M. Massillon Rouvet s'occupe de trois sarcophages de Saint-Paraize-le-Châtel. L'un d'eux offre sur l'about un dessin symbolique formé de la réunion de sept croix. L'auteur l'attribue au VIe siècle et, par rapprochement avec d'autres similaires, il reconnaît que le dessin en question doit faire allusion à la dignité élevée du personnage dont il a contenu la dépouille, personnage qui, selon l'auteur, pourrait être saint Patrice, inhumé dans l'église (555).

Société centrale des architectes français. — Cette Société, de plus en plus puissante, affirme son activité par des conférences, par l'étude faite en commission des perfectionnements techniques qui lui sont soumis, par la publication d'un organe important, l'*Architecture*, dont nous avons l'habitude de rendre compte et par son intervention dans les questions qui touchent aux intérêts professionnels. La Société centrale a participé à l'organisation et aux travaux du Congrès international des architectes où plusieurs de ses membres ont fait bravement campagne, mais sans succès, contre la routine qui préside à l'enseignement officiel de l'architecture en France et en faveur de la création d'un cours d'architecture du moyen âge. Son rôle principal consiste en ce moment, dans le zèle qu'elle déploie en faveur de l'établissement d'un diplôme pour les architectes. La question du diplôme obligatoire sera bientôt examinée par une commission officielle où la Société centrale sera largement représentée. Elle s'attache enfin à assurer le plus possible à ses membres les avantages de la mise au concours des constructions publiques.

Comité flamand de France. — *Séance du 4 mars.* — M. E. Cortyl a déposé sur le bureau et analysé sommairement le dernier travail qu'il ait été donné au regretté M. Ignace de Coussemaker d'achever : *L'étude historique et biographique des prévôts de la collégiale Saint-Pierre de Cassel.* M. de Coussemaker a fait précéder son travail d'une étude des origines et des développements de la célèbre collégiale, fondée par Robert le Frison et l'a complétée par l'adjonction de très nombreuses pièces justificatives du plus haut intérêt, tirées par lui des dépôts d'archives de France et de Belgique. Leur publication jettera un jour nouveau sur l'histoire de l'insigne collégiale de Saint-Pierre et de ses prévôts.

M. l'abbé Flahault, qui a entrepris d'écrire l'histoire des dévotions populaires de la Flandre Maritime, a communiqué au Comité les premiers chapitres d'une monographie très développée du culte dont *Notre Dame de Bollezeele* est l'objet dans toute la région. Elle complète l'intéressante chronique écrite par le curé de Coster au XVIIe siècle et relative à la Vierge de Bollezeele.

M. F. Degroote a lu quelques pages d'une vie d'évêque destinée à populariser un illustre enfant de Flandre, Mgr Wicart.

M. l'abbé Van Costenoble a donné lecture d'une notice biographique sur M. Jacques Sohier, curé de Flêtre de 1700 à 1712, puis pasteur de Terdeghem.

Société d'histoire et d'archéologie de Genève. — La Société genévoise a célébré, il y a deux ans, son jubilé demi-séculaire, et, pour en conserver le souvenir, elle a chargé son vice-président, M. E. Favre, de rédiger un mémorial qui vient de paraître et qui contient, avec des discours prononcés dans cette circonstance, un compte-rendu sommaire des séances de la Société, depuis sa fondation, et une table de ses publications.

Deux tables détaillées rendent les recherches faciles dans ce volume qui montre l'importance des travaux accomplis par la Société de Genève.

Société des antiquaires de Londres. — Contre le mur méridional du collatéral de la chapelle de la Sainte Trinité à la cathédrale de Cantorbéry, il existe un tombeau orné de sculptures du commencement du XIIIe siècle. Les réparations en voie d'exécution à cette partie de l'église ont nécessité l'ouverture du tombeau et on y a trouvé le corps d'un archevêque *in pontificalibus*.

Les recherches faites dans les archives mettent hors de doute que c'est celui de l'archevêque Hubert Walter, qui occupa le siège de 1193 à 1205, et qui est caractérisé par les chroniqueurs comme « principis frenum et tyrannidis obstaculum, populi pax et solatium, maiorum pariter et minorum suis diebus contra publicae potestatis oppressiones in necessitate refugium. » Le corps

était parfaitement conservé, les traits de la figure, du nez et du menton, très distincts, ainsi que tous les ornements sauf le pallium, qui étant de laine, a été presque entièrement détruit mais les épingles qui l'attachaient à la chasuble et le maintenaient en place y étaient toutes. Les orfrois des vêtements étaient très artistement brodés, sur la poitrine se trouvaient un calice avec sa patène en argent doré; ceux-ci, ainsi que l'anneau en or avec une émeraude gravée et une crosse en bois de cèdre dont la volute est assez pauvre, et dont le nœud est orné de gemmes.

Nous recevons des renseignements supplémentaires sur les objets qui ont été exposés au local de la Société des antiquaires à Londres. Ils comprennent: 1° une chasuble ample en damas de soie jaune (oiseaux et croix semés dans des feuillages, le tout traversé de bandes horizontales) bordée d'un galon tissé de soie verte et de fils d'or; l'orfroi se termine en bas comme celui de la chasuble de saint Thomas à Sens avec deux *embranchements* diagonaux; 2° une dalmatique de même; 3° le parement de l'aube; 4° le parement de l'amict (55 sur 9 centimètres), orné de broderies en fils d'or fin sur soie jaunâtre; au milieu Notre-Seigneur assis, bénissant et tenant un livre; au-dessus de ses épaules AΩ; à côté de lui les animaux évangélistiques, à droite l'homme et le lion, à gauche l'aigle et le bœuf; à l'extrême droite saint Michel et à l'extrême gauche, saint Gabriel, tous dans des médaillons entourés de tiges, dont les feuillages remplissent les espaces entre les médaillons; 5° mitre en soie jaunâtre sans ornement; 6° les bas en tissu de soie jaune orné d'un diaprage de fleurs, d'oiseaux et de dessins géométriques dans les losanges, broderie en or fin; 7° des chaussures en soie jaune, brodées en or avec des lions, des monstres amphisbènes à tête d'oiseau et à queue terminée en tête de dragon, et des lobes terminés en fleurs de lis avec une grenade: les animaux sont sur la partie qui monte, le haut est bordé de fleurs de lis et de grenades; 8° l'anneau épiscopal en or avec une pierre gravée gnostique, un serpent debout, la tête entourée de rayons; 9° les débris de la crosse; la volute, en argent doré très simple, se trouvait près de l'épaule gauche et la pointe, qui est fort longue, auprès du pied droit; la hampe a disparu, mais le nœud en argent doré orné de pierreries rouges est conservé; 10° fort beau calice en argent, en partie doré, offrant assez de ressemblance avec celui de l'évêque Hervé à Troyes gravé dans les Annales de Didron, patène en argent; au fond l'Agneau Pascal entouré de la prière ✠ AGNUS DI QUI TOLL' PECCATA MUNDI MISERERE NOB' et sur le bord le distique ✠ ARA CRUCIS TUMULIO CALIX LAPIDISO PATENA SINDONIS OFICIUM CANDIDA BISSUS HABET, inscription qui se retrouve sur l'autel portatif de Sainte-Marie-Capitole à Cologne.

L'aube, l'amict et le pallium n'existent plus, à part quelques fragments, mais les épingles du pallium dont la tête est en forme de marguerites à 16 pétales, et un fragment de cilice ont nous l'avons dit échappé à la destruction.

La tête de l'archevêque reposait sur un coussin en pierre évidé pour la recevoir.

Société d'archéologie de Bruxelles. — Dans le t. IV (1890) de ses Annales nous trouvons d'intéressants comptes-rendus d'excursions organisées par cette Société pour visiter les villes de Malines et de Louvain, et une laborieuse étude de M. P. Comboz sur les anciennes fortifications de Bruxelles et la restauration de la Tour-Noire. On sait que cette restauration est maintenant un fait accompli, et qu'elle a eu pour auteur M. l'architecte Jamar.

S'il faut en juger par des présomptions historiques, par l'absence de l'arc aigu et par la présence de moulures toriques dans les restes de l'enceinte bruxelloise, celle-ci remonterait au commencement du XIIe siècle; avec le château des comtes de Gand, elle offre les vestiges les mieux conservés des plus anciennes fortifications belges.

L'auteur s'attache à prouver que la Tour-Noire n'a pas été primitivement surmontée d'une toiture conique. Il est probable que c'est après le déclassement des fortifications au XIVe siècle que les tours ont été surmontées de ces combles élevés, s'adossant du côté de la gorge, à des pignons à gradins. Il propose de rétablir une toiture, couvrant le chemin de ronde et de s'abstenir de construire aucuns hourds, mais seulement des volets à rouleaux. La question de la Tour-Noire a été pour M. Comboz l'occasion d'un très savant aperçu sur les fortifications au moyen âge.

Le nom de *roman*, par analogie avec la langue romane, a été donné au style qui a précédé immédiatement le gothique, et il est consacré, par l'usage le plus général, comme s'appliquant plus spécialement aux monuments du IXe au XIIe siècle, à ceux « qui ont cessé d'être romains et qui ne sont pas encore gothiques », comme dit Quicherat.

Dans une conférence donnée l'an dernier par M. A. Wauters à la Société d'archéologie de Bruxelles, et dont le texte vient d'être publié, ce terme n'est pas défini dans ce sens généralement reçu, créé par de Gerville et accrédité par de Caumont. Pour M. Wauters, le style roman, c'est l'*opus romanum*, l'ouvrage romain mentionné dans certains textes. Il propose une

nouvelle terminologie pour la subdivision du style roman ; il adopte trois époques :

Le roman proprement dit ou gothique du Ve siècle au milieu du XIe ;

Le roman orné ou lombard, du milieu du XIe siècle au milieu du XIIe,

Et *la transition romano-ogivale*, qui s'étend jusqu'au commencement du XIIIe siècle.

Nous nous permettrons de faire plusieurs objections à cette nomenclature... révolutionnaire.

Si l'on devait, du mot roman, faire le synonyme d'*ouvrage romain*, le terme s'appliquerait bien mal aux édifices des XIe et XIIe siècles, qui forment la partie la plus notable et de beaucoup la plus riche des monuments de la période dont il s'agit. Ce terme, peut-être exact au point de départ, cesserait d'être justifié dans les plus beaux développements de ce style.

M. Wauters répudie le nom de *style latin*, que plusieurs archéologues donnent à la période qui comprend le Ve siècle et les trois suivants.

Les églises de toutes les époques, en Occident, reproduisent le plan de la basilique latine ; donc, dit-il, le nom de latines conviendrait à toutes. — Non pas ! la forme du plan n'est qu'un des éléments d'une église ; des édifices de même plan peuvent comporter des caractères architectoniques bien différents. Le style latin ne réside pas uniquement dans le plan basilical ; le nom de latin convient spécialement pour caractériser le style occidental pendant la période où il se développe parallèlement avec le style byzantin d'Orient.

En rejetant, comme l'a fait M. Corroyer, la distinction de style latin et de style roman, adoptée par Mgr X. Barbier de Montault en France et par M. le chan. E. Reusens en Belgique, M. Wauters tombe dans un autre inconvénient grave, c'est de constituer une trop longue période romane, divisée en trois époques bizarres, dont la première ne comprend pas moins de six cents ans de durée, tandis que la seconde ne mesure qu'un siècle, et que la troisième ne doit pas compter, puisqu'elle est une époque de transition appartenant déjà à la période gothique, selon les nomenclatures admises.

Mais M. Wauters ne se contente pas de modifier le sens acquis du mot *roman*. Il dispose à son aise aussi du mot *gothique*, terme impropre dans son acception courante, mais tellement consacré, que les archéologues l'ont définitivement admis pour la période que l'on sait, de préférence au mot *ogival*, moins barbare, mais plus défectueux. Ce nom de gothique, M. Wauters le donne... à la première période romane... sur la foi de Trévoux !

Nul ne prétend que les Goths ni les Wisigoths nous aient apporté les procédés de l'art splendide du XIIIe siècle. Littré a cependant maintenu sagement à cette belle époque un nom trop injurieux pour l'être sérieusement, et passé dans l'usage. M. Wauters a tort de se scandaliser d'une prétendue erreur du savant linguiste. Littré a pris son parti d'un terme consacré par l'usage, et M. Wauters ne fera pas passer dans la langue française le terme nouveau et suspect de roman primitif ou *gothique*.

Abstraction faite de cette terminologie, que nous ne pouvons accepter, le travail de M. Wauters apporte à l'étude de l'architecture romane certains développements utiles empruntés à des sources historiques. L'intervention d'un historien dans ce domaine archéologique ne peut être que profitable.

Il nous montre Ravenne comme le berceau de l'art roman ; sous les Wisigoths, c'est déjà un centre artistique. Les monuments s'y accumulent depuis l'époque où Honorius y cherche un asile jusqu'à la suppression de l'Exarchat au VIIIe siècle ; Gallia Placida et Théodoric y élèvent une série d'églises. L'art de Ravenne est tributaire de Rome, mais il ne faut pas y voir une succursale de Byzance. Cet art « constitue la première étape de la route où l'architecture romaine s'engagea, pour devenir l'architecture romane ».

L. C.

Bibliographie.

REPERTORIUM HYMNOLOGICUM. — CATALOGUE DES CHANTS, HYMNES, PROSES, SÉQUENCES, STROPHES EN USAGE DANS L'ÉGLISE LATINE DEPUIS LES ORIGINES JUSQU'A NOS JOURS, par le chanoine Ulysse Chevalier. 1er fascicule, Louvain, 1889.

L'INTENTION de l'auteur a été de faire un Inventaire des Hymnes et autres pièces de poésie liturgique en usage dans l'Église latine depuis les premiers siècles jusqu'aujourd'hui. Le premier fascicule qui va jusqu'à *Deus tuorum militum* contient les premiers mots — autant qu'il en faut pour l'identification de chaque pièce — de 4539 compositions suivies de l'indication du nombre de strophes et de lignes dont chaque pièce se compose, de la fête ou du jour où elle était chantée, de l'auteur, et finalement des livres liturgiques manuscrits et imprimés, et des recueils anciens et modernes où elle se trouve. C'est un travail des plus utiles et qu'il suffit de comparer aux tables du *Thesaurus* de Daniel pour constater l'énorme progrès. Nous sommes heureux de voir un membre du clergé entreprendre un pareil ouvrage, car il était plus que temps que les catholiques s'occupassent sérieusement des études liturgiques et n'en abandonnassent plus le monopole aux protestants (1).

Le volume actuel est, nous l'avons déjà dit, un progrès considérable, mais nous trouvons qu'il contient trop dans un sens et trop peu dans l'autre. Par pièces « en usage dans l'Église latine » nous entendons des pièces admises dans les Missels, Bréviaires ou Processionnaux des églises ou des ordres religieux, et nous croyons qu'il aurait fallu exclure les poèmes tels par exemple que : *Cur fluctuas anima; Cur mundus militat; Cur pœnosa pius;* et beaucoup d'autres qui ne se trouvent dans aucun livre liturgique. D'un autre côté, il y a dans les Bréviaires et les Processionnaux un grand nombre d'Antiennes et de Répons rythmés qui auraient dû être inscrits dans ce Répertoire. Le plus grand nombre des Missels imprimés — pour parler d'abord des livres liturgiques les plus faciles à consulter — ont été dépouillés avec soin ainsi que les recueils tant anciens que récents, mais bon nombre de Bréviaires anciens, même des églises françaises, ont échappé aux investigations de l'auteur, et les hymnaires et séquentiaires n'ont guère été examinés. Il va de soi que les pièces déjà tombées en désuétude lors de l'impression des premiers Bréviaires et Missels et qui n'ont pas encore été édités ne figurent pas dans ce catalogue. Loin de nous d'en faire un reproche à l'auteur ; nous ne mentionnons le fait que pour faire saisir la nécessité d'une bibliographie comprenant non seulement les livres liturgiques imprimés mais aussi le catalogue des manuscrits.

W. H. JAMES WEALE.

1. A l'heure qu'il est il n'y a encore qu'une seule chaire, pour l'étude des poètes chrétiens, grecs et latins ; c'est celle du collège Lafayette, dans les États-Unis.

LITERARY REMAINS OF ALBRECHT DÜRER BY W. M. CONWAY, WITH TRANSCRIPTS FROM THE BRITISH MUSEUM MANUSCRIPTS AND NOTES UPON THEM BY LINA ECKENSTEIN. Cambridge (University Press) 1889, xij et 288 pp. avec 14 fac-similés.

La place occupée par Dürer dans le domaine de l'art est si importante, que tout nouvel ouvrage servant à mieux faire comprendre sa personnalité est certain d'être bien accueilli par un public assez nombreux. Dans le volume que nous annonçons, M. Conway a réuni tous les écrits délaissés par Dürer, accomplissant ainsi ce que von Zahn et Thausing avaient eu l'intention de faire. L'auteur a été heureusement secondé par Mademoiselle Eckenstein, qui a fait des découvertes intéressantes quant à la relation qui existe entre certains passages des manuscrits de Dürer conservés au musée Britannique et ceux de la bibliothèque royale de Dresde, et d'autres dans ses œuvres imprimées. Elle a identifié les dessins d'après lesquels ont été exécutées les gravures dans les *Quatre livres de la proportion des corps humains* publiés en 1528, et un examen attentif de ceux qui n'y ont pas été reproduits a fait mieux comprendre le développement de la théorie des proportions de Dürer.

Le premier chapitre contient un aperçu sur l'époque de Dürer, suivi d'une notice sur Nuremberg et les amis de Dürer. Ensuite l'auteur a réuni tout ce qu'on sait sur la jeunesse du grand artiste, son séjour à Venise, ses grands tableaux, sa correspondance avec Heller, les gravures sur bois qu'il a publiées, son voyage aux Pays-Bas, et les dernières années de sa vie. Dans le neuvième chapitre M. Conway traite des connaissances de Dürer, de ses opinions religieuses, du développement de ses idées sur l'art, de son enseignement des mesures, des livres de la proportion des corps humains et de la théorie des fortifications. A la fin se trouve une table utile indiquant les pages dans les 4 volumes du musée britannique (dans l'ordre

où ils sont reliés aujourd'hui) où se trouvent tous les passages imprimés dans ce livre. Le volume est d'une lecture très agréable et admirablement imprimé. Les notes qui accompagnent le voyage aux Pays-Bas laissent un peu à désirer et l'auteur s'est complètement trompé en représentant Dürer comme favorable à la Réforme. Le grand maître est resté ferme dans la foi jusqu'à sa mort.

W. H. J. W.

CATALOGUE OF THE EXHIBITION OF THE ROYAL HOUSE OF TUDOR. London, 1890.

CATALOGUE DE L'EXPOSITION DE LA MAISON ROYALE DES TUDORS. In-4° de 320 pages avec un portrait gravé de la reine Élisabeth et 25 autotypes. Prix L. 1. 1 s.

Le Comité organisateur de cette exposition, qui a eu lieu au commencement de cette année, a eu l'excellente idée de publier une édition illustrée du catalogue, qui sera certainement fort utile à tous ceux qui s'intéressent soit à l'iconographie des personnages de la cour anglaise depuis 1485 jusqu'au commencement du XVIIe siècle, soit à l'étude des œuvres de Holbein, ses contemporains et ses successeurs. Il présente cependant un inconvénient commun à tout catalogue d'objets anciens prêtés par des particuliers, celui de maintenir les attributions données par les possesseurs. Ainsi non seulement il y a un nombre considérable de tableaux attribués à Holbein qui ne sont certainement pas de lui, mais aussi des portraits qui ne représentent nullement les personnes dont les noms y sont attachés, tels que le n° 115 qui n'est ni l'œuvre de Holbein, ni le portrait d'Érasme. Toutefois on n'a jamais réuni un plus grand nombre de portraits authentiques de cette époque ni autant de dessins et de portraits sortis de la main de Holbein. Les attributions du catalogue devront être contrôlées par les ouvrages publiés antérieurement par M. Scharf, Woltmann, Wornum et autres — nous regrettons que le rédacteur du catalogue n'a pas ajouté à la suite de chaque notice des renvois à leurs publications — et par les notices critiques parues dans les Revues d'art contemporaines.

Parmi les portraits authentiques les plus intéressants qu'on y trouve reproduits nous citerons celui de Christine, duchesse de Milan (92), portrait en pied, grandeur naturelle, chef-d'œuvre d'Holbein et la perle de l'Exposition ; ceux du B. Thomas More (94) et de Jean Reskemeer, tous deux à mi-corps et fort beaux; un petit portrait très bien conservé de Henri VII (22) et un autre, grandeur naturelle, de Marguerite, comtesse de Richmond, à genoux devant un prie-Dieu. Le portrait (107) de l'archevêque Warham est inférieur à celui du Louvre ainsi qu'à celui conservé au palais de Lambeth. La peinture qui passe pour être un portrait du père du B. Thomas More doit représenter un Allemand ; il n'est certainement pas de Holbein. Mentionnons encore un portrait charmant d'Édouard VI enfant (174) ; et deux autres par F. Zucchero, l'un de Philippe Sidney, 1577, et l'autre de la reine Élisabeth.

Trois des planches reproduisent des armures magnifiques, des pièces d'argenterie, et des objets ayant appartenu aux Tudors tels que le chapelet sculpté de Henri VIII.

W. H. JAMES WEALE.

VIE DE SAINT JOSEPH, SON INFLUENCE SUR LA VIE CHRÉTIENNE, par Madame la comtesse de Saint-Bris. Paris, Téqui, 1890, in-12°, prix: fr. 2-50.

UNE bénédiction spéciale du Saint-Père, l'approbation d'un grand nombre d'archevêques et d'évêques, disent la valeur que présente la *Vie de saint Joseph* de Madame la comtesse de Saint-Bris, dont la quatrième édition vient de paraître. Un de ses grands mérites, de l'avis du chanoine Pouan, théologal de Tours, est de soulever et de captiver l'intérêt, de se faire lire avec un attrait constant, et de rester simple et sûre dans ses déductions pratiques tout en demeurant fidèle à une méthode sage et sévère, qui révèle un grand discernement. M.

DISSERTATION SUR LE RATIONAL EN USAGE DANS L'ÉGLISE ROMAINE ET DANS L'ÉGLISE DE REIMS, par le ch. Cerf ; Reims, 1889, in-8° de 30 pag.

UNE des sources de la liturgie est certainement l'archéologie : il importe donc de ne pas séparer ces deux sciences, qui se prêtent un mutuel concours. Telle qu'on la comprenait aux deux derniers siècles, la liturgie était une étude fort incomplète et peu sûre, faute de bases fixes et de contrôle. De nos jours, son horizon s'est singulièrement élargi. La brochure du chanoine Cerf est une preuve nouvelle de l'excellence de la méthode. Son but n'est pas exclusivement de fouiller le passé, ce qui aurait encore son intérêt, car la liturgie a varié bien des fois dans le cours des siècles ; il vise à une portée plus grande, et je l'en félicite. L'on commence à scruter le moyen âge en vue de sa restauration pratique. Le sentiment qu'il éveille n'est plus seulement platonique, on tient à faire revivre une tradition ancienne, fâcheusement interrompue et oubliée. M. Cerf, en montrant ce qu'a été autrefois le *Rational*, veut fournir des preuves à l'appui d'une demande qui,

tôt ou tard, sera présentée au Saint-Siège pour la repristination de cet insigne. Il faut que la France, connaissant mieux ses origines, rentre peu à peu en possession de toutes ses gloires. L'unité n'est pas compromise par ces concessions partielles.

Nancy a repris le *Surhuméral*, que Reims n'hésite pas à réclamer son droit au *Rational*. Il n'y a pas de prescription en pareille matière.

En annonçant l'opuscule du docte chanoine, je me crois obligé de revenir sur le sujet, pour bien le faire envisager sous toutes ses faces. On m'a reproché quelquefois l'étendue exceptionnelle de mes rapports bibliographiques. Personne ne peut s'en plaindre, ce me semble, si je complète l'auteur et si, en somme, j'apprends quelque chose au lecteur. Je remercie tout particulièrement Monsieur Müntz d'avoir bien voulu m'écrire, ce qui est pour moi un encouragement à persévérer dans cette voie utile : « Vous avez le secret de louer, tout en instruisant ; parmi vos lecteurs, aucun n'a plus à apprendre dans vos comptes-rendus que les auteurs mêmes des livres que vous analysez. Je fais mon profit de vos observations, croyez-le bien. » *(Lettre du 19 novembre 1888.)*

I.

On ne saurait être trop précis quand il s'agit de définir des expressions consacrées par l'usage en matière ecclésiastique : il faut alors, pour être parfaitement compris, que l'expression corresponde directement à une forme déterminée,qu'elle met pour ainsi dire sous les yeux. Les auteurs ont eu le talent d'embrouiller les questions, quand ils ont parlé de ce qu'ils ne savaient pas, et leur ignorance provenait de ce qu'ils n'avaient pas vu l'objet lui-même, dont ils ne connaissaient que le nom.

Le mot *Rational*, dans la langue liturgique, n'a pas signifié un objet unique, mais bien plusieurs objets distincts, tous insignes honorifiques. Il importe, pour l'intelligence des textes, de faire ici le départ exact des diverses attributions.

A l'origine, dans l'Ancien Testament, le *Rational* est propre au grand-prêtre, dont il caractérise l'éminente dignité. La Bible, en le décrivant très minutieusement, fait connaître à la fois sa forme et son ornementation. C'est une pièce d'étoffe, carrée, d'un palme sur chaque côté, dont le tissu emploie les cinq couleurs, or, bleu, pourpre, écarlate et blanc ; il est chargé de douze pierres sur quatre rangs, une pierre par tribu, avec son nom gravé, et attaché par deux chaînes d'or qui aboutissent, à la partie supérieure, à deux anneaux et, à la partie postérieure, à deux crochets fixés au surhuméral ; un ruban bleu maintient encore ensemble le rational et le surhuméral, à l'aide d'anneaux (1).

Les deux insignes sont donc absolument différents : le rational complète le surhuméral, sur lequel il se pose.

Le rational, qui correspond à la poitrine et que porte Aaron, quand il se présente devant le Seigneur, symbolise la doctrine et la vérité (2) : Aussi l'appelle-t-on le rational du jugement (3), car il représente les douze tribus, offertes à Dieu pour être jugées selon la loi ; c'est un mémorial des enfants d'Israël, qui se trouvent ainsi sous le regard du Seigneur.

De là ces trois définitions, qui s'accordent et manifestent l'interprétation scripturaire à trois époques différentes, le Ve, le XIIIe et le XVIIIe siècles. « Pannus exiguus, ex auro, gemmis coloribusque variis, qui superhumerali contra pectus pontificis annectebatur » (S. Eucher. Lugdunen.,

1. « Faciesque vestem (dit Dieu à Moïse) sanctam Aaron fratri tuo in gloriam et decorem. Et loqueris cunctis sapientibus corde, quos replevi spiritu prudentiæ, ut faciant vestes Aaron, in quibus sanctificatus ministret mihi. Hæc autem erunt vestimenta quæ facient : Rationale et superhumerale..... Rationale quoque judicii facies opere polymito juxta texturam superhumeralis, ex auro, hyacintho et purpura coccoque bis tincto et bysso retorta. Quadrangulum erit et duplex : mensuram palmi habebit tam in longitudine quam in latitudine. Ponesque in eo quatuor ordines lapidum : in primo versu erit lapis sardius et topazius et smaragdus ; in secundo, carbunculus, sapphirus et jaspis ; in tertio, ligurius, achates et amethystus ; in quarto, chrysolithus, onychinus et beryllus ; inclusi auro erunt per ordines suos. Habebuntque nomina filiorum Israël : duodecim nominibus cælabuntur singuli lapides nominibus singulorum per duodecim tribus. Facies in rationali catenas sibi invicem cohærentes ex auro purissimo et duos annulos aureos, quos pones in utraque rationalis summitate catenasque aureas junges annulis qui sunt in marginibus ejus et ipsarum catenarum extrema duobus copulabis uncinis in utroque latere superhumeralis quod rationale respicit. Facies et duos annulos aureos, quos pones in summitatibus rationalis, in oris quæ e regione sunt superhumeralis et posteriora ejus aspiciunt. Necnon et alios duos annulos aureos, qui ponendi sunt in utroque latere superhumeralis deorsum, quod respicit contra faciem juncturæ inferioris, ut aptari possit cum superhumerali et stringatur rationale annulis suis cum annulis superhumeralis vitta hyacinthina, ut maneat junctura fabrefacta et a se invicem rationale et superhumerale nequeant separari. Portabitque Aaron nomina filiorum Israël in rationali judicii super pectus suum, quando ingredietur sanctuarium, memoriale coram Domino in æternum. Pones autem in rationali judicii Doctrinam et Veritatem, quæ erunt in pectore Aaron, quando ingredietur coram Domino et gestabit judicium filiorum Israël in pectore suo, in conspectu Domini semper. » (*Exod.*, XXVIII, 2-30).

Voir le dessin du rational, appelé « pectorale », dans Bock, *Geschichte der liturgischen gewander*, pl. I et III.

2. Le prélat qui revêtait le rational, disait, par allusion au texte biblique, cette prière qui remonte au XIIe siècle et que rapporte Du Cange : « Da nobis, Domine, veritatem tuam firmiter retinere et doctrinam veritatis plebi tuæ digne aperire ».

3. L'expression biblique *rationale judicii* a motivé l'iconographie d'un surhuméral du XIIe siècle, publié par Bock, *Geschichte*, pl. V. Le Christ y trône en majesté, prêt à juger le genre humain et, comme le dit un des anges assistants, à « ouvrir le livre ». Son cortège se compose de deux anges, des quatre animaux et des apôtres, personnel ordinaire de la « præparatio judicii ».

La confusion fut fréquente, au moyen âge, entre le *rational* et le *surhuméral*. On applique à ce dernier ce qui n'appartient qu'au premier et, ailleurs, le rational est transformé en surhuméral : cette observation nous donnera la clef des appellations subséquentes, qui sont loin d'être techniques.

Dans le manuscrit syriaque de Zagba en Mésopotamie, qui date de 586, Aaron a un « rational en forme de courte pèlerine, sans division, avec une large bande qui descend en avant et deux plaques rondes sur la poitrine » (Garrucci, *Stor. dell'arte crist.*, t. I, p. 553).

cité par Du Cange) : — « Dictum est Rationale judicii, quia erat ibi lapis, in cujus splendore Deum sibi esse propitium cognoscebant. Erat autem Rationale quadrangulum duplex (1) de quatuor coloribus (2) auroque contextum, habens 12 lapides per ordines quatuor, ... Inserebatur autem *logion* (3) superhumerali a superiori parte per duos annulos et duas catenulas aureas, immissas duobus uncinis qui sub duobus prædictis onychinis in superhumerali continebantur infixi » (Innocen. III, *De sacr. myster. miss.*, lib. I, cap. II ; cité aussi par Du Cange). — « Rationale, in veteri Testamento, erat stola pontificalis, quæ et *logium.* » *(Gloss. ad scrip. med. et infim. Latinitatis*, V° *Rationale).*

Du Cange pourrait induire en erreur avec le mot *stola.* J'aimerais mieux dire un *ornement pontifical* et définir : « Un carré d'étoffe gemmée, placé sur la poitrine du grand prêtre comme signe distinctif », ce qui se résume dans le mot *pectoral*, plus court et plus significatif. Aussi le même auteur parle-t-il d'or quand il donne ce synonyme : « *Pectorale*, idem quod *rationale.* Glossæ mss : *Rationale, pectorale.* »

II.

Le second sens de *Rational* dérive de son usage dans la loi nouvelle, qui l'emprunte à l'ancienne. Dom Ménard, commentant le sacramentaire de saint Grégoire, a donc pu écrire avec vérité : « Ornamentum quoddam pectorale, ad similitudinem illius quo utebantur olim legales sacerdotes. » Malgré cela, Du Cange, qui n'a pas vu clair dans la question, dit de son côté : « *Rationale*, vestis episcoporum novæ legis vel ornamentum, sed cujusmodi fuerit hactenus incertum manet ». Non, il n'y a pas d'incertitude à cet égard : on connaît parfaitement la forme du rational par des textes et des représentations graphiques. Ce n'est pas une *vestis*, mais simplement un *ornamentum vestis* et sa similitude avec le *Rationale* du grand-prêtre est complète.

1. Le rational était une étoffe *double*, c'est-à-dire pliée en deux ou doublée, afin de présenter plus de résistance, à cause des pierres qui y étaient serties dans l'or.

2. Innocent III n'indique que quatre couleurs, parce qu'il compte l'or à part, n'en faisant pas une couleur proprement dite. Peut-être ces quatre nuances distinctes symbolisent-elles les quatre éléments : l'hyacinthe, l'air ou le ciel ; la pourpre, la terre ; l'écarlate, le feu, et le blanc, l'eau. S. Ambroise a dit : « Hyacinthum cœli sereni colorem habere qualem et saphirus habet » (*Ad Apocalyps.*, XXI, 20).

Le chanoine Auber affirme, après Jansénius, qui cite Josèphe et saint Jérôme, que « cette tunique du pontife était un emblème de tout l'univers..... Le lin dont la robe est faite, c'est la terre d'où il est tiré ; la pourpre, c'est la mer d'où vient le coquillage qui la produit ; la couleur hyacinthe désigne l'air, l'écarlate le feu..... Les deux onyx, où étaient gravés les douze noms des enfants d'Israël, rappellent le soleil et la lune ; les douze pierres du rational, les douze mois de l'année ou les signes du zodiaque ». *(Hist. du symb.*, t. II, p. 94-95).

3. « *Logium*, logion, oraculum ». Du Cange cite encore saint Eucher, Isidore de Séville, Papias « et alios », pour cette autre définition : « *Logium* quod et *rationale* ».

Madame Félicie d'Ayzac a parfaitement saisi le symbolisme de cet insigne, figuré dans l'Ancien Testament, mais réalisé dans le Nouveau : « Sur les épaulières de l'éphod, deux onyx montés, où se lisaient les douze noms des fils d'Israël, servaient à suspendre, au moyen d'anneaux et de chaînettes d'or, le rational du grand prêtre. Cet ornement, d'un tissu solide et précieux, s'encadrait exactement dans l'éphod. Deux anneaux retenaient, aux angles inférieurs, les bandelettes d'hyacinthe avec lesquelles on le fixait sur la poitrine. Douze pierres précieuses, enchâssées dans l'or et sur chacune desquelles était gravé le nom d'une des tribus, s'y disposaient sur quatre rangs. Au premier brillait la sardoine, la topaze et l'émeraude ; au second, l'escarboucle, le jaspe et le saphir ; au troisième, le ligur, l'agate et l'améthyste ; au quatrième enfin, la chrysolite, l'onyx et le béryl. Sur le revers étaient inscrits les deux mots *Urim* et *Thummin*, doctrine et vérité. Le rational était, pour l'ancienne loi, ce que le pallium des patriarches et des archevêques est dans la loi nouvelle (1), c'est-à-dire une marque de dignité et de juridiction. Les agrafes épaulières indiquaient la vérité par la transparence des pierres, et la sincérité par leur dureté. Quant à celles du rational, leurs quatre divisions figuraient les quatre ordres de vertus que l'Église a appelées cardinales : la justice, la force, la prudence, la tempérance. Leur nombre mystique se rapportait à ces douze autres vertus sacerdotales, qui sont : la foi, l'espérance, la charité, la modestie, la mansuétude, la bénignité, la paix, la miséricorde, la libéralité, la vigilance, la sollicitude et la longanimité. » (*Annal. arch.*, t. IV, p. 358-359).

L'illustre écrivain continue, en établissant un parallèle entre les « douze pierres qui forment les fondements de la sainte Jérusalem au chapitre XXII de l'Apocalypse » et les « douze pierres qui ornaient chez les Juifs le rational du grand pontife ». « Disposées sur quatre rangées, chacune formée de trois gemmes, elles abondaient en allusions : le nombre quatre pour les rangs signifiait les quatre vertus cardinales, et le nombre trois pour les gemmes les trois vertus théologales. De plus, chacune de ces pierres, par sa nature spéciale, ses propriétés, sa couleur, répondait à plusieurs vertus, surtout à une dominante et, par des rapports implicites dont l'histoire donne la clef, cette vertu symbolisait, dans le rational du grand-prêtre, l'un des douze fils de Jacob, chefs et représentants des douze tribus et,

1. Est-ce bien certain et la comparaison est-elle rigoureusement exacte ? Aaron portait seul le rational, tandis que le pallium ne l'est pas exclusivement par le pape. Autrefois, le rational convenait au grand-prêtre, parce qu'il avait le dépôt de la loi et jugeait d'après ce prototype, ce qui résumait en lui la *doctrine* et la *vérité.*

dans la série des fondements de Jérusalem, un apôtre (1). Quelques-unes font à la fois allusion aux deux personnages, parce qu'elles sont mentionnées dans l'une et l'autre série. Les douze pierreries énumérées dans l'Apocalypse comme fondements de la nouvelle Jérusalem sont : le jaspe, le saphir, la chalcédoine, l'émeraude, la sardonyx, la sarde, la chrysolite, le béryl, la topaze, la chrysoprase, l'hyacinthe et l'améthyste. » (*Annal. arch.*, t. V, p. 220) (2).

« Récapitulons seulement ici, dans un résumé laconique, les trois séries d'allusions attribuées aux douze gemmes de nos Écritures sacrées :

Jaspe : Gad, saint Pierre, foi.
Saphir : Nephtali, saint André, espérance,
Chalcédoine :....., saint Jacques le majeur, charité.
Émeraude : Juda, saint Jean év., virginité.
Escarboucle : Dan,..... modestie.
Onyx : Manassé, saint Philippe, vérité.
Sarde : Ruben, saint Barthélemy, martyre.
Chrysolite : Ephraïm, saint Matthieu, sapience.
Béryl : Benjamin, saint Thomas, force.
Topaze : Siméon, saint Jacques mineur, chasteté.
Chrysoprase : ..... saint Thadée, bonnes œuvres.
Agate : Issachar, ..., sainteté.
Hyacinthe : ....., saint Paul, prudence.
Ligurius : Aser, saint Simon, suavité.
Améthyste : Zabulon, saint Mathias, humilité (3).

Le chanoine Auber (*Histoire et théorie du symbolisme*, t. II, p. 378-384) modifiant la classification, il est essentiel de ne pas l'omettre, tout en le résumant et exposant son système en tableau, pour mieux le faire saisir d'un seul coup d'œil :

Jaspe : vert, Gad, saint Pierre, foi.
Saphir : bleu, Nephtali, saint André, espérance (contemplation).
Chalcédoine : rouge, Joseph, saint Jacques majeur, charité.
Émeraude : vert, Juda, saint Jean évangéliste, force.
Sardoine : rouge, Lévi, saint Philippe, tempérance.
Sarde : couleur feu, Ruben, saint Barthélemy, martyre.
Chrysolite : or, Ephraïm, saint Matthieu, pénitence.
Béryl (aigue-marine) : vert d'eau, Benjamin, saint Thomas, science.
Topaze : jaune, Siméon, saint Jacques le mineur, sagesse.
Chrysoprase : jaune-vert, Issachar, saint Jude, persévérance.
Hyacinthe : bleu, Dan, saint Paul, humilité.
Améthyste : violet, Zabulon, saint Mathias, dévoûment.

1. Mme d'Ayzac ajoute ici, avec saint Brunon, car elle n'affirme jamais qu'étayée d'autorités: « Quelquefois aussi dans le *rational*, les apôtres, simultanément avec les patriarches ». Pourquoi pas aussi les prophètes? De la sorte, le symbolisme serait complet.

2. L'ordre n'est pas le même pour l'énumération et le placement des pierres dans l'Exode et l'Apocalypse. Il y a même écart, pour quatre pierres de chaque côté. Cependant, Mme d'Ayzac identifie, d'après les commentateurs, le ligur avec l'hyacinthe et l'onyx avec la sardonix. Restent l'escarboucle et l'agate, qu'il ne serait pas impossible de confondre avec la chrysoprase et la chalcédoine.

3. Ce tableau comprend quinze pierres et encore j'en ai retranché le *grenat*, la *sardonix* et le *diamant* (*Ann. arch.*, t. V, p. 232).

Bock est incomplet, car il se contente de l'identification des pierres, sans aller jusqu'au symbolisme des apôtres et des vertus, mais du moins il renseigne mieux que les deux auteurs précédents sur l'ordre des gemmes et la disposition des noms qui y étaient gravés (*Geschichte der liturgsichen Gewaender*, t. I, p. 379) :

3 *Smaragdus* Levi	2 *Topazius* Symeon	1 *Sardius* Ruben
6 *Jaspis* Nephtali	5 *Saphirus* Dan	4 *Carbunculus* Juda
	Adamas Urim et Thummin	
9 *Amethystus* Issachar	8 *Achates* Aser	7 *Lyncurius* Gad
12 *Onyx* Benjamin	11 *Beryllus* Joseph	10 *Chrysolithus* Zabulon

Les deux premières listes ont des lacunes, des redites, des discordances. Quoi qu'il en soit des divergences de détail, le symbolisme se basant sur les nombres, c'est là qu'il faut chercher la clef du système. Ces nombres sont *trois*, *quatre* et *douze*.

Or, d'après les auteurs les plus autorisés, *trois* signifie la Trinité et les vertus théologales ; *quatre*, les fleuves du paradis, les évangélistes, les docteurs et les vertus cardinales ; *douze*, les patriarches, les prophètes, les apôtres, les portes de la Jérusalem céleste et les mois.

Le rational condense tout cet enseignement, en sorte que celui qui en est paré se donne comme successeur des apôtres et, résumant toute la tradition écrite, se fait évangélisateur et docteur.

III.

Je trouve le rational à la fois en Angleterre, en Allemagne, en Italie et en France.

Le *Bénédictional* de S. Ethelvold, qui date de l'an 966, contient cette rubrique : « Postea ministretur ei casula, tandem vero rationale, cohærens junctim superhumerali. » (*Archæologia*, t. XXIV, p. 35). Ainsi le rational est uni au surhuméral et se met sur la chasuble (1).

Du Cange emprunte ce passage, relatif à Salzburg, à Canisius, *Acta Ecclesiæ Saltzburgensis :*

« Inter cætera pretiosa, quæ tunc temporis intrusus seu episcopus nobilis abstulit, rationale unum, ex auro et

1. Le même texte est donné par Du Cange, qui le tire « ex codice Rodaldi, abbatis Corbeiensis, de episcopo sacra facturo die Paschalis », ce qui lui fait conclure un peu trop précipitamment : « At omnium episcoporum fuisse rationale videtur missa vetus ex codice Rotaldi », car le texte prouve tout au plus pour le siège d'Amiens.

gemmis pretiosis (preciosissimis) intextum, aureis catenulis dependens, pene mille marcarum pretio æstimatum, quod imperator Græciæ fundatori nostro Gebehardo archiepiscopo, dum legatione Cæsaris illo functus filium ejus baptizasset pro munere donaverat, jussit præfatus Perchtoldus exponi, militibus suis hæc largiturus..... Quidam vero ex fratribus Nordwinus presbyter, sacristæ seu custodis functus officio, ad tantum facinus perhorrescens, et aliorum quatuor qui supererant simili cœde jam perituris vitæ consulens, arreptum rationale in quatuor frusta confregit cuique illorum suam partem tribuens (1). »

Ici le rational est nommé seul, sans le surhuméral, mais il est nettement spécifié, en or, avec gemmes et chaînettes de suspension : c'est un don de l'empereur de Byzance à l'archevêque Gebhard, qui, pendant son ambassade, avait baptisé son fils.

Lucius III, en 1182, accorda le rational à l'archevêque de Montréal en Sicile. Du Cange cite le document d'après Magarini, *Bullarium Casinense*, t. II, p. 199 : « Fulgeat in pectore tuo rationale judicii cum superhumerali ratione conjunctum, et ita in conspectu Dei procedas et hominum ». Le rational marche encore de pair avec le surhuméral, dont il ne se sépare pas : il *brille sur la poitrine* et prend le nom que lui attribue Moïse, *rationale judicii*. De plus, comme à Salzburg et à Reims, il est insigne archiépiscopal, que le pape seul octroie.

Les renseignements abondent pour le siège métropolitain de Reims. « En 1067, dit M. Cerf (2), le 4 juillet, Gervais, archevêque de Reims, lègue à son église son rational. Il était donc toujours en usage... Le donateur prit soin de décrire ce rational, qui était en or, « cum lapidibus circumpendentibus » (3) ; Marlot ; Varin, *Arch. administr.*, t. I, p. 222.

« En 1212, Albéric de Humbert commence la réédification de la cathédrale ; au portail nord, les archevêques de Reims y sont représentés en chasuble, avec le rational, carré, orné de douze pierres précieuses (4).

« Dans un vitrail de l'abside, Henri de Braisne, archevêque en 1222, placé sous le Christ en croix, porte la chasuble, le pallium et le rational.

« Dans les statues du grand portail, du XIVe siècle, les pontifes de Reims ont le rational. A la galerie des rois, dite du *Gloria*, saint Remi, baptisant Clovis, a, sur la chasuble, le pallium et le rational.

« Après l'incendie de 1481, le chapitre, en 1506, fait réédifier le fronton donnant sur le palais archiépiscopal. Dans les clochetons d'angle sont deux statues : saint Remi, en chasuble, recevant la sainte ampoule d'une colombe posée sur son épaule ; saint Nicaise, tenant sa tête mitrée entre ses deux mains. Ces deux statues sont encore représentées avec le rational, le petit, à huit pierres, avec un camayeu au milieu d'une grosseur inusitée. »

Des monuments passons aux textes. Théophile Raynaud parle d'un ancien rituel, « vetus rituale Ecclesiæ Remensis », où il est question du rational, « rationalis pontificis », semblable à celui dont saint Remi est paré sur les statues de la métropole et autres de la ville de Reims, « eo pretioso ornamento vestitum sanctum Remigium repræsentant antiquæ figuræ tam metropolitanæ quam aliarum quarumdam civitatis Remensis ecclesiarum ».

M. Cerf ajoute en preuve l'ordinaire et le cérémonial : « Præparat se archiepiscopus ad missam, sandalis et cæteris ornamentis induitur, pallio quoque et rationali superhumerali ornatur ». (*Ordinaire de Reims*). On remarquera la juxtaposition des deux termes *rational* et *surhuméral*, que l'on pourrait réunir par un trait d'union pour n'en faire qu'un seul mot, puisqu'en réalité il ne doit exister ici qu'un seul objet.

« D. Archiepiscopus procedit in vestiarium et parat se ad missam, cum pallio et rationali et cæteris ornamentis necessariis » (*Cérémonial* de Guill. Fillastre, arch. de Reims, rédigé par lui en 1400 ».

Dans ces textes, le *pallium* et le *rational* sont si bien distincts qu'il est impossible de les confondre (1) : ce sont, comme sur les monuments, deux insignes différents, qui se prennent l'un après l'autre. Dans l'ordre de la vestition, le rational succède à la chasuble et au pallium.

Du Cange a recours ensuite aux inventaires que M. Cerf date de 1470 et 1518 (2).

Le premier, « ex veteri catalogo ornamentorum pontificalium Remensis Ecclesiæ », contient cet article très détaillé : « Aliud est unum magnum et pretiosum rationale de panno aureo cum quatuor anulis et totidem agrappis de auro, in quo sunt duodecim lapides pretiosi diversorum colorum incussati (3) in duodecim circulis aureis, in quibus sunt scripta nomina duodecim filiorum Israël et pendet ipsum rationale cum una catena de auro

1. Ce texte se trouve aussi dans Pertz, *Monum. hist. German.*, t. XIII, p. 39, *Gesta arch. Salisburgen.*, ad ann. 1085.

2. Cerf, *Hist. et descript. de N.-D. de Reims*, t. II, p. 588.

3. Les pierres pendaient-elles réellement tout autour du rational?

4. « Le rational, que nous retrouvons sur la poitrine de nos pontifes, dans la statuaire, au portail nord et dans les vitraux,..... est un ornement ayant la forme d'un carré long, orné de douze pierres saillantes, placées quatre de front sur trois de hauteur. Suspendu par deux chaînes qui passent sous l'amict, il tombe de son propre poids sur la poitrine. Il ressemble à celui que portaient les grands prêtres juifs ». (Cerf, *Hist.*, p. 588.)

Bock, *Geschichte*, pl. VI, a figuré une de ces statues. Le rational, placé sur le pallium, offre trois rangs de pierres; celles du milieu sont taillées en cabochons ronds et les autres en table carrée.

1. Ceci répond pertinemment à l'assertion du cardinal Bona, qui dit que le pallium et le rational sont presque une seule et même chose, *ferme unum et idem esse videtur* (t. II, p. 281). *Ferme* dénote qu'il n'est pas bien sûr du fait.

2. M. Cerf ne dit pas si les originaux existent encore.

3. Du Cange rectifie *incassati :* les pierres étaient montées dans des chatons d'or.

circumdante humeros prælati, in cujus catenæ duobus lateribus admodum duo pulchri lapides in auro et a parte posteriori unus sat crassus cintallus » (1).

Le rational n'est pas en or, mais en *drap d'or*, par allusion au texte de l'Exode: ses dimensions le font qualifier *grand*, car il couvre toute la poitrine. Comme au Ve siècle, c'est un *pannus ex auro*, mais non plus *exiguus*. A Salzburg, il était également tissu d'or, *ex auro intextum*. L'assimilation avec l'insigne du grand prêtre est adéquate, puisque les douze pierres sont gravées aux douze noms des enfants d'Israël, que deux autres pierres rappellent les deux onyx des épaules et enfin que le rational est suspendu au cou par une chaîne d'or. Un gros cabochon en cristal de roche termine la chaîne, à son extrémité postérieure. Pour que l'étoffe ne fît pas de plis, quatre anneaux et quatre agrafes la fixaient à la chasuble.

Dom Ruinart voulait que ce rational fût affecté aux solennités et que le second, plus petit et de moindre prix, « minoris pretii », servît à l'usage quotidien, « singulis diebus ab archiepiscopis sacra facientibus ». Il n'y a là qu'une conjecture, sans document à l'appui. Le petit rational peut n'être qu'une réduction du grand, uniquement pour qu'il pesât moins ou fût plus commode à porter. Le Cérémonial n'établit pas de distinction. Elle n'existe que dans l'inventaire, « auctor catalogi laudati », qui n'en tire pas de conséquence liturgique. L'un aurait donc pu se prendre indifféremment pour l'autre et je doute fort, d'après les données ordinaires des anciens rites, que l'insigne ait été admis à l'usage journalier, ce qui serait un abus, car tout insigne suppose la solennité et, par conséquent, l'archevêque paré pontificalement.

« Item, aliud rationale parvum, de auro, cum catena aurea, in cujus medio interradiat lapis inusitatæ magnitudinis et in circuitu ejusdem sunt alii octo lapides pretiosi, videlicet quatuor smaragdinæ et quatuor bales. » Ce rational est en or, avec une chaîne de même métal et une grosse pierre entourée de quatre émeraudes et de quatre rubis balais. Est-ce bien réellement un rational, analogue au précédent comme destination? Qu'il me soit permis d'émettre un doute. Le rapprochement porte sur le nom, qui ne prouve pas d'une manière absolue, puisque *rationale* a plusieurs acceptions et aussi sur la chaînette, mais les agrafes de chape avaient aussi la leur au moyen âge, ainsi que je l'ai démontré dans les *Inventaires de Monza* (2).

La différence substantielle, dont il faut bien tenir compte, porte sur ces deux points: ce rational est *petit* et en *or*, ce qui convient mieux à un fermail (1). Pourquoi aurait-on diminué les dimensions et substitué l'or au drap d'or? Pourquoi surtout, au lieu de douze pierres, n'en aurait-on laissé que neuf? Que devient le symbolisme dans ces conditions, puisque nous n'avons plus que trois couleurs et que les tribus d'Israël ne sont plus figurées que par fraction? Tout cela donne à réfléchir, et pour empêcher de se former une conviction absolue, M. Cerf cite un texte qui prouverait l'emploi de ces deux rationaux avec la chasuble. « Item tres acus in argento deaurato, servientes ad tenendum dicta rationalia cum casula et habet quælibet acus in summitate unam grossam margaritam antiquam. » Ces trois *aiguilles* ou épingles (2) sont bien bizarres. Le rational n'en avait pas besoin, puisqu'il était maintenu à la chasuble par des anneaux et des agrafes et, en plus, pendu au cou avec une chaîne. Ne sont-ce pas plutôt des épingles de pallium, à tête perlée (3), comme l'insinuent la forme et le nombre?

Nous aurions ainsi l'énumération de trois insignes pontificaux: d'abord le *rational*, puis le *fermail* et les *épingles* du pallium.

Pour juger d'une façon décisive en pareille matière, il importe essentiellement d'avoir le document tout entier sous les yeux, car une question de ce genre s'élucide singulièrement par le contexte.

« Faute de renseignements, nous ne pouvons pas préciser quand les archevêques de Reims cessèrent de se servir du rational. Dom Marlot, mort en 1667, ne l'a pas vu porté. Dom Mabillon, qui écrit au milieu du XVIIe siècle, parle du rational de Reims, dont les archevêques avaient autrefois l'usage. Ainsi quand Dom Ruinart faisait son travail sur le pallium des archevêques, le rational n'était plus en usage. Quel est le pontife de Reims qui abandonna cet insigne d'honneur plusieurs fois séculaire? Pour quelle raison? Nous n'avons rien trouvé qui puisse nous donner la moindre lumière. »

L'usage du rational a donc cessé du XVIe au

1. *Cintallus* n'étant pas dans Du Cange, il doit y avoir une faute d'impression. Je propose donc de rétablir *cristallus*.

2. *Bull. mon.*, 1880, p. 690-692.

1. M. de Mély n'hésite pas sur l'identification du petit rational et y arrive par ce rapprochement : « Item quoddam pulchrum fermalh cape processionalis, quod est argenti superdeaurati, cum tribus grossis lapidibus perlatis in capite et octo circum circa et tribus in medio et in medio est quidam lapis albus ad modum camaielis ad similitudinem, sicut moris est, compositum ad modum serre. Et circum sunt diversi lapides pretiosi et diversorum colorum et est pulchra armalhatura ponderis duarum marcharum ». (*Le grand camée de Vienne*, p. 9).

2. « *Acus*, acicula, spinula, nostris *espingle*, qua pallium archiepiscopale constringitur seu configitur » (Du Cange). — *Œuvr. compl.*, t. I, p. 19, n° 11.

3. « Item, tres acus de argento cum lapidibus pro palleo ». (*Charte de Jean, arch. de Capoue*, 1301.)

Le *Glossaire archéologique* n'a pas d'article spécial pour les épingles du pallium : il mêle ses extraits aux mots *Aiguille* et *Epingle*. Une première fois, il se contente du *Trésor du Saint-Siège* (1295) et, une seconde, de citer Saint-Pierre de Rome (1436) et la cathédrale d'York (1530).

XVIIe siècle. Mais quand a-t-il commencé? Écoutons encore M. Cerf: « Hincmar reçut deux palliums. Flodoard nous apprend que ce grand archevêque, aussi vénéré pour sa piété que pour sa sagesse, avait déjà reçu du pape Léon IV un pallium dont il ne pouvait se servir qu'à certains jours de fête désignés. Par l'intermédiaire de l'empereur Lothaire, il en obtint un autre qu'il eut la permission de porter tous les jours de l'année. Dans la lettre qu'il lui adressa à cette occasion, le pape affirme qu'il n'a jamais accordé et qu'il n'accordera jamais plus à un archevêque cet usage quotidien du pallium.....

« Il est bien permis de conclure que le second pallium d'Hincmar était le rational, toujours insigne d'honneur, mais réservé à certains évêques que le souverain pontife voulait honorer depuis que les métropolitains portaient le pallium romain.....

« Du texte de Flodoard on peut conclure, nous semble-t-il, que c'est à Hincmar qu'il faut faire remonter le privilège, pour les archevêques de Reims, de porter à la fois le pallium et le rational. Si ses prédécesseurs n'ont pas eu ce droit, ses successeurs l'ont eu certainement..... Foulques le Vénérable, en 882, obtint, par l'entremise de l'empereur Charles, le second pallium; il avait déjà reçu celui de métropolitain du pape Marin. Flodoard, Marlot ».

La thèse du « pallium duplex », qui a préoccupé à tort de graves auteurs, comme Ruinart et Du Cange, est si absurde en elle-même que c'est faire preuve d'ignorance en matière liturgique que de s'y arrêter. Le pallium archiépiscopal a toujours été unique, les papes n'en ont donné et les archevêques n'en ont jamais reçu qu'un seul. L'équivoque vient uniquement du mot employé pour déterminer le privilège. Or ce terme, qui devrait être propre, ne l'est nullement. Il est tiré, non pas de la bulle de concession, qui n'existe plus et dont nous ne connaissons pas les termes exacts, mais d'une chronique, qui n'est pas tenue à la rigueur terminologique et qui, d'ailleurs, n'entre dans aucun détail à cet égard.

Qu'a donc voulu dire Flodoard? Simplement ceci, que l'archevêque Hincmar obtint le privilège d'un vêtement spécial ou *pallium*, car le sens de ce mot est multiple, comme on peut s'en convaincre par le *Glossaire* de Du Cange. En tout cas, il signifie parfois « indumentum », « ornamentum ».

Hincmar n'en fut pas seul décoré. Voyons donc si les faits similaires jettent quelque jour sur la question. M. Cerf nomme Lanfranc, de Cantorbéry, et Brunon, de Cologne et avec Dom Ruinart, il emploie, pour qualifier l'insigne, l'expression, que je n'admets pas, de « pallium gallican (1) ».

En 1071, Lanfranc, étant à Rome auprès d'Alexandre II, reçut un double insigne, le *pallium* et un *autre* avec lequel le pape célébrait. La chronique de Guillaume de Malmesbury (*De gest. pontif.*, lib. I, p. 117) a été reproduite presque textuellement par le cardinal Baronio dans ses *Annales*, ad ann. 1071 : « Honorifice a Sede apostolica susceptus, Lanfrancus unum quidem pallium ab altari Romanæ (Ecclesiæ) more accepit, alterum vero, in indicium sui amoris videlicet, cum quo missam celebrare solebat, Alexander ei papa sua manu porrexit. »

L'*alterum pallium* est le fanon papal (2). Or le fanon, que porte encore le pape quand il célèbre pontificalement, est une variété du surhuméral. Hincmar et Lanfranc furent donc gratifiés du privilège de l'insigne papal, en plus de leur pallium personnel : les textes ne disent pas autre chose.

Hincmar fut-il réellement le premier archevêque de Reims ainsi privilégié ? C'est possible, mais Flodoard ne l'affirme pas, et la tradition locale le contredit, car les premiers pontifes saint Sixte, saint Nicaise, saint Remi, saint Réol, en sont parés. Hincmar l'eut à titre personnel, puisque Foulques ne le prit pas de lui-même, mais l'obtint du pape. Il y aurait donc lieu de rechercher à quel moment l'insigne devint héréditaire et transmissible.

Quelle en fut aussi la forme à l'origine? M. Cerf ne le dit pas, mais il fait intervenir Dom Ruinart et Dom Mabillon, qui énoncent deux faits. « Une figure de saint Remi, tirée d'un très ancien manuscrit de l'archi-monastère de Saint-Remi de Reims, représentant ce pontife avec un pallium, qui n'était certainement pas celui donné plus tard aux métropolitains ; » puis « une très ancienne figure de saint Réol, archevêque en 675. Le pontife tient à la main le bâton de saint Remi ; il est revêtu d'une chasuble, dont le haut est entouré d'une large bande d'étoffe, couverte de pierreries, tombant sur la poitrine ». Mabillon spécifie « cum ornamento pectorali (rationale vocant), quod Remenses archiepiscopi olim gestare consueverant » (*Annal. Bened.*, t. I, p. 529). Si je comprends bien les expressions employées, ce rational consiste en un large orfroi gemmé et un pendant : l'orfroi doit

1. Voir sur le pallium un article du *Messager des fidèles*, 1889, p. 258-266.

« Un canon du concile de Macon en 582 défend à tout métropolitain de célébrer la messe sans le pallium. Or, à cette époque, l'évêque d'Arles seul avait la prérogative du pallium romain. Il s'ag donc ici d'un pallium gallican, de signification analogue, quoique de forme différente et qui semble s'être conservé après la substitution du pallium romain, dans le *rational* dont usaient encore avant la révolution les titulaires de certains sièges privilégiés » (*Messager des fidèles*, t. VI, p. 261).

2. V. sur le surhuméral ou fanon du pape, Cancellieri, *Possesso dei Romani pontefici*, p. 57, note 4 et *Œuvr. compl.*, t. I, p. 19.

être le surhuméral (1), et le pendant peut-être le rational.

Raisonnons d'après ces indices. Le pape accorde le surhuméral, sans parler du rational ; plus tard le rational se trouve seul, sans surhuméral. Qu'en conclure ? Nous savons que, pour le grand-prêtre, le rational étant fixé au surhuméral ne faisait qu'un avec lui (2). Cependant le pape dédoubla l'insigne, car, d'après les textes, il accorda le surhuméral sans son complément. J'estime que, pour Reims, la concession porta sur l'ensemble, sans distinction de parties. L'archevêque prit donc le surhuméral et le rational ; mais, ultérieurement, pour une raison qui nous échappe, peut-être pour se distinguer des évêques qui avaient le surhuméral, il ne garda que le rational, qui, à ses yeux, était l'insigne principal.

IV.

Dans l'Église, on a beaucoup procédé par imitation, je n'ose dire usurpation. Il n'est donc pas étonnant de voir, au moyen âge, le rational se généraliser sous la forme de joyau et en conserver le nom.

Le P. Cahier a donné un exemple de rational du XIIIe siècle dans les *Nouveaux mélanges d'archéologie, Décorations d'églises*, p. 26. Sa forme est un carré d'où s'échappe un quatre-feuilles posé obliquement et qui est appliqué sur un losange. Ce bijou était destiné, pense-t-il, à fermer « l'échancrure » de la chasuble, supposition absolument gratuite, vu la place du joyau, qui est vraiment un pectoral et la filière des idées, que le révérend Père n'a même pas soupçonnée.

Demay, dans *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*, permet de saisir le rôle joué par le bijou et de préciser les dates et les lieux. Sur le sceau de Martin, abbé de Cérisy, 1190, l'orfroi droit de la chasuble, à la partie antérieure, se termine, en haut, par un large cabochon ovale, serti dans un double cercle (p. 284), « fermail, bijou ou pierre fine enchâssée ».

« Sur le sceau de Robert, archevêque de Rouen, en 1209, la simplicité de la chasuble unie est relevée par un fermail en losange posé sur la poitrine » (p. 283).

« Sur le sceau de Pierre, évêque de Meaux, 1225, le joyau, découpé en quatre-feuilles, est plaqué au haut de l'orfroi vertical » (p. 280).

« A Arles, 1243, sceau de l'archevêque Jean, il a la forme d'un nimbe crucifère et paraît sous le pallium » (p. 291).

« Chez Ives, abbé de Cluny, en 1266, un fermail trilobé rompt la monotonie du vêtement » (p. 283).

Au XIIIe siècle encore, mais au début, sur le sceau de la cathédrale de Mayence, saint Martin a sur la poitrine, un rectangle saillant, chargé de six roses sur deux rangs (*Zeitschrift*, 1889, p. 382). Sur la châsse de saint Taurin (fin du XIIIe), cet évêque a, sur la chasuble, un orfroi en croix, forme Y : le fermail rond en cabochon unit la tige aux bras (*Mél. d'arch.*, t. II, pl. I).

La statuette, en argent, de saint Blaise (XIVe siècle), à la cathédrale de Namur, porte, au haut de la chasuble, un pectoral gemmé : joyau rond, entouré de perles, avec gemmes. L'importance en est diminuée, car de semblables bâtes se voient sur les épaules et trois en ligne droite au-dessous du pectoral (*Gaz. des Beaux-Arts*, 2me pér., t. XXXVIII, p. 329).

Je résume. Le joyau est un diminutif du rational, comme lui gemmé et sans autre but que l'ornementation de la chasuble. Ce joyau affecte plusieurs formes : le carré, le losange, l'ovale, le rond, le trèfle, le quatre-feuilles. Il semble propre à la fin du XIIe siècle et à tout le siècle suivant : il est accepté par les évêques et même les abbés.

V.

Pour les simples prêtres, le joyau a dégénéré en un parement rapporté sur la chasuble, à l'endroit de la poitrine, et appelé en conséquence *pectoral*. Et comme on tend toujours à amplifier les usages qui plaisent ou plutôt qui égalisent la situation entre inférieur et supérieur, la plaque a été ajoutée à l'aube et à la dalmatique (1). Voici quelques textes empruntés à Du Cange : « Abbas (S. Galli) quasdam casulas... in pectorali ipse elaboravit ». (*De Casib. S. Galli*, c. 1). — « Casula Alardi decani, de nigro sameto cum dorsali et pectorali optimi aurifrigei vineati. Item casua Petri Bleven..., cum pectorali literato. Casula Hugonis de Orivalle, de albo diaspro, cum pectorali... Casula Vulfranni, cum pectorali et imaginibus » (*Thesaur. S. Petri Londinen.*, 1295). — « Item quatuor camisas de cortina, cum pecto-

1. L'évêque de Frisingue Erchambert, sur un marbre du XIVe siècle, a pour surhuméral un orfroi, semé de trois roses, qui contourne la base des épaules (*Nouv. mél. d'arch.*, t. III, p. 74). L'archevêque S. Dunstan, sur une miniature du XIe siècle, est figuré avec le pallium et le surhuméral; ce dernier est un orfroi étroit, perlé et festonné au pourtour, avec deux demi-disques, gemmés et dentelés sur les côtés (*Ibid.*, p. 133).

Le surhuméral est porté par un évêque, sur un retable du dôme de Regensburg (Allemagne), qui date de la fin du XIIIe siècle. La revue *Zeitschrift* du ch. Schnütgen en donne une représentation, 1888, pl. XVIII. L'insigne est un large orfroi, qui contourne l'encolure de la chasuble, découpée en triangle renversé: il est entouré d'une bordure, a pour décoration des quatre-feuilles et se distingue par trois pendants tréflés, un sur la poitrine à la pointe du triangle, les autres à chaque épaule.

2. « Sunt autem ad invicem concatenata rationale et humerale, quia cohærere sibi invicem debent ratio et opera » (Ivo Carnoten., *Serm.*, 3).

1. Voir le pectoral de la dalmatique, dans Bock, *Geschichte der liturgischen Gewaender*, 4me livr., pl. IV et VII.

ralibus et gramiciis de opere cyprensi » *(Lib. anniv. Basil. Vatic.*, 1295) (1).

« Una planeta rubea, figurata, de serico... cujus in pectore in medio est Assumptio B. Virg., a dextris eadem B. Virgo, a sinistris est S. Joannes. — Una planeta violata, figurata, de serico... cujus in pectore in medio est Annunciatio Beatæ Virginis, a dextris est sanctus Petrus, a sinistris est sanctus Paulus » *(Inv. de Sainte-Marie Majeure à Rome*, XVe s. ; ap. X. Barbier de Montault, *Œuvr. complèt.*, t. I, p. 374, n. 50, 54).

Le cérémonial romain, de l'an 1272, défend au prêtre qui va être ordonné d'avoir un pectoral, « nec habebit pectorale. »

L'orfroi, quand il dessine la croix, a des bras horizontaux ou obliques, qui contournent les épaules, de manière à former la croix des deux côtés de la chasuble. Mais parfois, comme en 1248, sur le sceau de Guy de Vello, évêque d'Auxerre (Demay, p. 284), l'orfroi vertical se termine par un parement horizontal, qui donne à l'ensemble l'aspect du *tau*, qu'on voit dès le XIIIe siècle et maintenant encore sur la chasuble romaine. Actuellement, on y attache l'idée de croix, mais il n'en fut pas ainsi dans le principe, et il advint pour cette forme la même interprétation que pour le monogramme du nom de JÉSUS. Les trois lettres I H S furent surmontées d'un sigle d'abréviation ; plus tard, la lettre médiane eut sa hampe coupée par le sigle, ce qui la fit ressembler à une croix et bientôt on y ajouta les clous, le titre et même le crucifix. La similitude de type provoqua la transformation. Sur la chasuble, le pectoral complétant l'orfroi, on en fit une croix sans tête, dont on a des exemples dans les monuments, surtout aux XVe et XVIe siècles.

J'ai parlé d'Auxerre. L'histoire de ses évêques enregistre, au chapitre 49, un texte qui n'a pas été bien interprété jusqu'ici, mais que les explications que je viens de fournir rendent très clair : « Palla (2) vero carbasea (3) aureo circa pectus effulgens rationali... Casula autem coloris ætherii (4), phrygio palmum habente superhumeralis et rationalis effigiem ad modum pallii archiepiscopalis honorabiliter prætendebat » (Du Cange). L'orfroi de la chasuble était disposé à la façon du pallium archiépiscopal, de manière à ressembler au surhuméral et au rational, l'un entourant les épaules, et l'autre se détachant sur la poitrine. On se rend compte de l'effet par les figures 358, 359 et 360 du *Costume* de Demay.

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 519, au mot *pectoral*.

2. Du Cange, à *palla*, renvoie à *pallium*. Il faudra y ajouter la signification d'*aube*.

3. « Vestis carbasea, ex carbaso seu lino facta » (Du Cange). L'aube avait donc son pectoral ou *rational* d'or.

4. Du Cange n'a pas *ætherius*, qui est une des nuances du bleu. Voir sur le bleu mes *Œuvres complètes*, t. I, p. 104-106.

VI.

De la chasuble, le joyau a passé à la chape, et là encore il a gardé le nom de *rational* et de *pectoral*. A Rome, le fermail du pape et des cardinaux s'appelle toujours en latin et en italien, *rationale* (1). Au XVe siècle, apparut une forme nouvelle, c'est-à-dire la *patte*, qui n'est autre que le *pectoral* d'étoffe, analogue à celui de la chasuble. Mais alors aussi, pour l'embellir et peut-être aussi pour établir une distinction entre la chape sacerdotale et la chape épiscopale, on l'agrémenta d'un joyau cousu à l'étoffe. M. Gounelle possède dans sa collection un fermail piqueté de trous tout autour, ce qui témoigne qu'il a été cousu.

Du Cange cite, d'après le trésor de Saint-Paul de Londres, en 1295, des chapes presbytérales à pectoral brodé : « Item, capa Ricardi de Windlesore de rubeo sameto, cum pectorale, optime breudata. — Item capa magistri Ricardi Ruffi de rubeo sameto, cum rotundis pectoralibus aurifrigiis. — Capa indica breudata cum pulchris pectoralibus. »

Actuellement, le rational ou fermail appartient en propre aux évêques (2), tandis que les prêtres n'ont droit qu'à la *patte* (3), en pectoral, que doivent prendre uniquement les évêques à la cour papale.

VII.

Une sixième et dernière acception du mot rational est le *surhuméral* (4), dont j'ai plusieurs

1. Gareiso a écrit dans l'*Archéologue chrétien :* « En Italie, on appelle *rational* ou *formale* une riche agrafe extrêmement ornée, dont le pape, les cardinaux et les évêques se servent pour fermer leurs chapes. Celui du pape est composé de trois pommes de pin en perles, placées en triangle ; il y a encore d'autres ornements riches. Celui des cardinaux est composé de trois pommes de pin placées sur une ligne perpendiculaire. En France, on cite celui de l'archevêque de Reims, qui s'attache à la chasuble par trois épingles en or, dont les têtes sont en perles fines. »

Je ne puis laisser passer sans rectification une double erreur, que M. Cerf a reproduite dans son *Histoire de N.-D. de Reims :* Le pape ne porte l'agrafe de perles que dans les temps de pénitence et de deuil, celle des solennités est gemmée (*Œuvr. compl.*, t. I, p. 19, nos 21, 22) ; l'archevêque de Reims ne porte plus le rational, et il est douteux qu'il ait jamais été fixé par trois épingles, qui sont propres au *pallium*.

2. « Deinde pluviale, cum pectorali in conjunctura illius » (*Cerem. episc.*, lib. II, cap. I, no 4).

3. Il est dit du prêtre assistant : « pluviale, tempori congruum, sine tamen formalio ad pectus » (*Cerem. episc.*, lib. I, cap. VII, no 1).

4. La *Revue de l'Art chrétien*, en employant le mot *Rational* dans le sens de surhuméral, à propos de l'exposition de Crefeld (1888, p. 272), montre que cette acception est encore usitée dans les six diocèses d'Allemagne et de Belgique qui jouissent du privilège de cet insigne : « Le travail d'un rational de la cathédrale de Ratisbonne, que l'on doit regarder comme un chef-d'œuvre de la broderie du moyen âge, est merveilleusement conservé. L'usage de celui-ci était, dans l'origine, celui de l'huméral, encore peu connu au moyen âge. Vraisemblablement, il servait comme *pallium* aux archevêques, quelques évêques l'avaient adopté et, aujourd'hui encore, il est porté par les évêques d'Eichstadt, de Ratisbonne, de Bamberg, de Salzbourg, de Paderborn et de Liége. Les deux côtés et la partie couvrant les épaules représentent, brodés d'une façon très caractéristique, des patriarches, des prophètes, des *Agnus Dei*, des symboles évan

fois disserté avec de si amples détails que je serai ici nécessairement très bref, car je n'ai d'autre but que de montrer l'emploi de la locution. Du Cange cite les textes, mais sans se préoccuper de leur signification précise.

Tout d'abord se présentent les évêques d'Eichstadt, en Bavière, qui ont obtenu du Saint-Siège une faveur, accordée seulement à quelques-uns, en signe de dignité. C'est bien un *vêtement*, inspiré par celui du grand-prêtre : de son nom dérive son symbolisme. Il n'y est pas question de pierres précieuses, ce qui le réduit strictement au surhuméral, sans l'accompagnement du rational proprement dit : en effet, les évêques d'Eichstadt n'ont jamais porté que le surhuméral, ainsi qu'en témoignent les monuments subsistants : « In cujus dignitatis evidentiam vestitura magni ornatus ac sanctæ figurationis ei concessa est necnon ab omnibus sibi rite succedentibus præ cunctis episcopis qui de linea Moguntinæ derivationis computantur. Vocatur autem vestis ista rationale, quo etiam summus pontifex, accedens ad sancta sanctorum, olim supervestiebatur. Habebat autem rationale summus pontifex in lege veteri in præfigurationem multæ perfectionis et pontificibus novi testamenti quibusdam conceditur in exhibitionem consummatæ virtutis (1), quæ gratia et ratione perficitur, a qua rationale dictum est » (Philipp. Eichsteten., *Vit. S. Willibaldi.*, cap. 23).

Le pape Léon, consacrant l'église de *Minden* (2) accorde à son évêque un *pallium* appelé *rational*, par conséquent un vêtement analogue au surhuméral : trois seuls évêques en étaient alors décorés. La chronique locale raconte ce fait en vers, mis en strophes, comme s'ils devaient être chantés le jour de la dédicace, suivant un usage que j'ai constaté à Rome, pour la dédicace de l'église des saints Vincent et Anastase-aux-trois-fontaines (3). Tel est le passage saillant de cette séquence :

« Et hoc templum consecratur
A Leone (4) et ditatur
Multis privilegiis.
Nam hic præsul honoratur
Mindensis qui vocitatur
Dignitate pallii.
Quod bene rationale
Vocamus et hoc non male,
Nam trini episcopi (1)
Tantum isto decorantur,
Per quem recte venerantur
Locus, gens et clerici. »

Innocent II concéda le rational à Adalbéron II, évêque de Liége, mais il y mit cette restriction qu'il ne le porterait qu'à certaines solennités qu'il désigna. C'est un insigne de dignité, analogue à celui d'Aaron, dont la forme ne nous est plus connue que par la tradition, qui en a fait un surhuméral. Les paroles du pape se tiennent dans le vague, et *ornamentum* ne précise rien. « Et quoniam tamquam Aaron ad pontificalis dignitatis fastigium divina gratia te vocatum esse confidimus et loco Moysi ad regendum christianum populum per Dei providentiam es constitutus, eorum quoque dignitatis te participem constituimus et usum rationalis, postquam in episcopum consecratus fueris, personæ tuæ concedimus ; statuentes ut eodem sacro ornamento infra Ecclesiam (2) duntaxat his diebus utaris qui in præsentis scripti serie præscribuntur, id est Cœna Domini, Pascha, Ascensione, Pentecoste, in festo S. Joannis, in solemnitatibus Apostolorum Petri et Pauli, Assumptione B. Mariæ, in festo B. Lamberti, omniumque Sanctorum, Natali Domini, in Octavis ejusdem et Epiphania, in Purificatione B. Mariæ, in dedicationibus Ecclesiarum intra tuam parochiam et ordinationibus clericorum et in anniversario die dedicationis Leodiensis Ecclesiæ. »

Enfin Alexandre VII, reconnaissant le privilège de l'évêque de Paderborn, lui concède à nouveau l'usage du *rational*, qui n'est autre que le surhuméral, comme il résulte des termes mêmes de l'indult pontifical (3).

Grâce à la distinction que j'ai établie et motivée, on pourra désormais se rendre compte très exactement du sens précis qu'offre le mot *rational* dans les auteurs ecclésiastiques (4). Je souhaite,

géliques et des apôtres ». Aux évêques qui portent le surhuméral, il faut ajouter celui de Nancy. Quant à l'assertion que cet insigne « servit de *pallium* aux archevêques », elle est complètement fausse, car le *pallium* et le surhuméral se trouvent concurremment. Enfin, je ferai observer que, sur le tombeau de Gunther, dans la cathédrale de Bamberg (*Mél. d'arch.*, t. II, pl. XXXV), il n'y a aucun ornement sur la chasuble. Les évêques de ce siège n'avaient donc pas encore commencé à prendre le surhuméral.

1. Le surhuméral suppose une « vertu consommée ». Mme d'Ayzac a établi que les pierres du rational, confondu ici avec le surhuméral, symbolisaient les vertus théologales et cardinales. Aussi Melchior Hittorpius (*De divinis officiis*, cap. 213), a-t-il ainsi décrit le symbolisme : « Monet autem (rationale) pontificem ratione vigere, auro sapientiæ, jacinto spiritualis intelligentiæ, purpura patientiæ, in Christum qui cœlum palmo mensurat, tandem debere doctrina et veritate radiare, gemma virtutum coruscare, duodecim apostolos sanctitate imitari, totius populi in sacrificio recordari ».

2. Serait-ce Meath, en Irlande, dont le siège se dit en latin *Miden*, dans les propositions consistoriales ?

3. *Une inscription qui se chante*, dans la *Musica sacra*, 1877, p. 85-88.

4. Lequel ?

1. Le poète aurait bien dû nous faire connaître ces trois évêques. Je ne mentionne ici d'après Du Cange, que ceux d'Eischstadt, de Minden et de Liége.

2. *Ecclesia*, dans Du Cange, a les deux sens de *cathédrale* et de *diocèse*. Le *Cérémonial des évêques* nomme *Ecclesia* la cathédrale, et le diocèse *diocesis*.

3. « Omne suum studium verborum in lumina contulerunt » (Arnobius, *Adv. gentes*, lib. I, nº 59).

4. Est-ce un surhuméral, qui aurait été peint au moyen âge dans le baptistère de Galliano, en Lombardie et l'évêque représenté avec cet insigne serait-il celui de Côme? M. Garovaglio le décrit ainsi : un collier blanc, avec un pendant, marqué d'une croix rouge à la jonction des deux bandes. « Dalle spalle al petto gli cade (à l'évêque baptisant), a guisa di collare, una benda bianca, dal mezzo della quale si stacca un lembo che scende fino al petto, formando così una croce. Al punto ov'è appiccicato questo frammento di banda è una crocetta rossa, crocetta che io voglio credere sia un surrogato

pour sa vulgarisation, qu'elle soit admise dans les glossaires et les cours de liturgie (1).

X. BARBIER DE MONTAULT.

DICTIONNAIRE DES POINÇONS, SYMBOLES, SIGNES FIGURATIFS, MARQUES ET MONOGRAMMES DES ORFÈVRES FRANÇAIS ET ÉTRANGERS, ETC., par Ris-Paquot. — Petit in-8° de VIII-384 pages, avec nombreuses figures. Paris, Renouard, 1890.

M. Ris-Paquot, dont les nombreux ouvrages sur la céramique sont depuis longtemps connus, vient d'ajouter à la série de ses travaux un précieux et nouveau volume destiné à rendre plus d'un genre de services : c'est un dictionnaire aussi complet que possible à l'heure actuelle et dans l'état des connaissances déjà acquises, contenant, avec texte à l'appui, les poinçons, symboles, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français et étrangers, fermiers généraux, maîtres des monnaies, contrôleurs, vérificateurs, etc. Ce répertoire, si intéressant pour les amateurs et les collectionneurs qui s'occupent de l'orfévrerie ancienne, est rempli de renseignements inattendus, rassemblés avec beaucoup de soin, de patience et d'érudition. On y compte près de 1,600 marques d'orfèvres depuis le XIVe siècle jusqu'à nos jours. Le dictionnaire proprement dit, est précédé d'une étude historique qui fait connaître les statuts et privilèges du corps des marchands, orfèvres et joailliers de la ville de Paris, ainsi que de l'armorial de la corporation des orfèvres de France. On trouve ensuite la reproduction des poinçons et marques figuratives ou symboliques, avec notes à l'appui ; une liste des noms des gardes de l'orfévrerie de Paris depuis 1337 jusqu'en 1710 ; enfin, une autre liste des noms des fermiers généraux, contrôleurs, maîtres des monnaies, successivement préposés à la garantie des matières d'or et d'argent. Ce dictionnaire spécial, le premier qui ait été publié en France sur cette matière, complète les travaux de M. le baron Pichon et de M. Paul Eudel sur l'orfévrerie ancienne.

A. D.

ŒUVRES COMPLÈTES DE MGR BARBIER DE MONTAULT, t. III, *Rome, le Pape*, grand in-8° de 528 pp. Paris, Welter, 1890.

NOUS recevons le 3e volume des *Œuvres complètes* de notre savant collaborateur. Sa matière, extrêmement substantielle, est, par sa portée générale, de nature à intéresser un grand nombre de lecteurs. Il a en effet pour objet le *Pape*, l'historique et toute la procédure de son élection y compris des tableaux de l'âge atteint par les différents papes, de leur nationalité et de la durée de leur pontificat. Le fonctionnement du *conclave* est étudié pas à pas dans ses moindres détails ainsi que les cérémonies du couronnement, du sacre, etc. Un chapitre est consacré au costume du Souverain Pontife, à ses insignes, à ses titres honorifiques et à son escorte. Ici, arrêtons-nous un instant.

Grâce au respect filial qu'ont su inspirer aux fidèles Pie IX et Léon XIII, leurs portraits sont partout. Si la ressemblance y laisse souvent à désirer, le costume est surtout la partie faible. Tantôt le pape est montré en public avec la mosette sans l'étole ; tantôt Pie IX proclame le dogme de l'Immaculée Conception, le pluvial sur les épaules, tandis que le 8 décembre 1854 il portait la chasuble et la mitre de drap d'or. Beaucoup d'artistes lui mettent en mains la croix à triple croisillon, qui est purement fantaisiste. Un imagier l'a coiffé d'une calotte rouge qui n'existe pas. Les artistes étaient jusqu'ici excusables de ces fâcheuses erreurs ; ils ne le seront plus désormais, Mgr Barbier de Montault leur ayant fourni les renseignements nécessaires pour les éviter.

L'auteur étudie les insignes qui caractérisent la puissance pontificale et qui se nomment les *Papalia*. Il s'arrête spécialement à la mitre, à la tiare et au manteau. En ce qui concerne la forme de la mitre, il se prononce en faveur de la forme romaine et repousse les espérances que les artistes pourraient attacher au retour d'un type esthétiquement plus heureux. En ce qui concerne la tiare et ses trois couronnes, l'éminent canoniste doit malheureusement renoncer à indiquer la

---

alla *croce pettorale*, massimo distintivo dei vescovi in tempi posteriori » (*Rivista archeolog. della prov. di Como*, 1886, p. 20). Ce large collier fait très anciennement son apparition dans la liturgie. Monsieur Texier a reproduit, dans l'*Architecture byzantine*, Londres, 1864, une mosaïque de l'église Saint-Georges, à Thessalonique, qu'il date du IVe siècle, époque probablement trop reculée. On y voit un prêtre, vêtu de l'ample *casula* romaine, avec un large collier blanc autour des épaules : du cou, pendent tout autour, mais sans atteindre le bord inférieur de la pèlerine, des dents roses, longues et étroites, alternativement rectangulaires et triangulaires.

Le chanoine Santoni (*Degli atti e del culto di S. Ansovino*, p. 30) décrit une monnaie du XVe siècle, où cet évêque, qui illustra le siège de Camerino, porte, sur la chasuble, une espèce de bande, qui retombe en avant et est marquée de croix : « Sopra la pianeta ha una larga fascia che circonda le spalle e scende sul davanti, improntata di varie croci ». Il combat l'idée que ce soit un *pallium* et que Camerino ait été très anciennement siège archiépiscopal. Ce monument étant unique et d'une basse époque, il en conclut qu'il constitue une preuve très faible : « molto debole argomento per asseverare un fatto che precedette di oltre a sei secoli ». Mais il cite, à ce propos, l'opinion du cardinal Henri Henriquez, en 1727 : — « Gli antichi vescovi portanano una insegna simil al pallio, ma pallio non era ».

1. Les mots *Rational* et *Surhuméral* ne se trouvent pas dans le *Dictionnaire des cérémonies et des rites sacrés* (3 vol. in-4°) de l'*Encyclopédie théologique* de Migne.

M. Lerosey, dans son *Manuel liturgique à l'usage du séminaire de Saint-Sulpice*, p. 261, ne parle qu'en quatre lignes du surhuméral, « sorte de pallium », « espèce d'étole », à propos de « l'évêque de Toul ». Je crois avoir démontré que ce n'était pas un *pallium* ni une *étole* : Toul n'ayant plus de siège depuis le concordat, le privilège a été obtenu pour celui de Nancy.

solution tant désirée de la véritable origine de cette triple couronne, question qu'il avait déjà étudiée dans notre *Revue* (année 1872, p. 543), et qui a préoccupé plusieurs savants, depuis Viollet-le-Duc jusqu'à M. Molinier. Il fait une courte revue de la forme de la tiare au point de vue archéologique.

Suivent des chapitres consacrés aux funérailles du pape, aux palais apostoliques, aux bustes, statues et tombeaux des Papes, à leurs emblèmes héraldiques, à leurs médailles et monnaies, à la bibliographie pontificale et aux indulgences.

Les artistes s'intéresseront spécialement aux quelques pages qui ont pour objet les bustes, statues et tombeaux des papes et qui contiennent en peu de lignes beaucoup de savantes données critiques, épigraphiques, iconographiques et archéologiques.

Le prélat nous prémunit contre une erreur tout à fait générale, qui est de croire que le blanc est la couleur propre au pape. Si un auteur veut offrir son livre au pape, il le fait relier en cuir blanc ; tout objet présenté est enfermé dans une custode blanche. Erreur ! c'est le rouge qui convient. « Si le blanc a pu prévaloir momentanément par ignorance des usages de la cour pontificale, il est temps de revenir à la règle ».

Les armoiries de Pie IX ont été répandues à profusion et cependant elles ont été souvent mal reproduites. Il y a tout un paragraphe à lire à ce sujet.

Disons en terminant que le souvenir du glorieux Pie IX occupe dans le volume consacré au pape par Mgr Barbier de Montault, une place importante en raison des sentiments qui unissaient le Prélat au Pontife qui lui fit parcourir en quelques années ce que les anciens Romains appelaient le *cursus honorum*.

Ceux qui connaissent de longue date la *Revue de l'Art chrétien*, et l'importance de la collaboration de Mgr Barbier de Montault remarqueront sans étonnement les fréquents renvois qui sont faits à nos articles dans le copieux recueil dont il s'agit.

LA MAISON DU TEMPLE DE PARIS. — HISTOIRE ET DESCRIPTION, par H. de Curzon. Paris, Hachette, 1888.

M. H. de Curzon, en écrivant l'histoire de la maison du Temple de Paris, a creusé son sujet de manière à ne rien laisser échapper à ses investigations. Il est parvenu à faire revivre, à l'aide de documents écrits, tout ce que l'histoire d'une maison religieuse peut présenter d'intéressant, à à restituer et décrire les principaux édifices qui la composaient et qui ont disparu.

La première partie de son livre est consacrée au personnel religieux et laïque, ainsi qu'aux édifices conventuels.

Dans une seconde partie, il étudie les privilèges accordés par les papes et les rois, les droits de justice et de voirie, le domaine et les finances de la Maison.

Enfin, il s'occupe de questions accessoires se rattachant aux relations du Temple avec l'extérieur, et spécialement avec les rois, le Trésor royal, la prison d'État, etc.

Nous ne nous arrêterons un instant qu'au chapitre relatif aux monuments conventuels.

L'église primitive, datant de la première moitiée du XIIe siècle, consistait simplement en une rotonde, construite à l'image du Saint-Sépulcre, comme le temple de Londres. Six grosses colonnes portaient des arcades en tiers-point, et un pilastre allant soutenir, à la naissance de la voûte, de minces formerets toriques et les ogives plus fortes qui supportaient la coupole au nombre de six et formaient ce que Quicherat a appelé une voûte *en ombrelle*. Au-dessus des grandes arcades, dans la lunette de la voûte, étaient percées d'étroites baies en plein ceintre. Le haut mur était dénué de triforium. Le collatéral, qui n'avait pas d'étage comme l'a supposé Violet-le-Duc, était fermé par un mur circulaire, et interrompu par l'entrée du chœur ; il était couvert d'un système particulier de voûtes d'arêtes, comportant un nombre de travées double au périmètre extérieur. La travée de la rotonde correspondant au chœur était ouverte jusqu'à la voûte.

Le chœur, élevé à la fin du XIIIe siècle, consistait en un long vaisseau aux murs tout plats, terminé en abside polygonale plus récente. Il était divisé en deux par un jubé. Tout l'intérieur offrait des murs plats, dénués de moulures et de sculptures qui ont dû laisser un vaste champ à la peinture historiée.

Le système des voûtes du Temple de Paris, curieux à rapprocher du Temple de Laon, est discuté par M. de Curzon d'une manière très intéressante.

Nous ne décrirons pas le donjon, auquel s'attache un triste et poignant intérêt, et qui est connu de tous, quoique disparu depuis longtemps.

A ses côtés s'élevait la tour dite de César. L'auteur assigne à cette dernière, comme époque de sa construction, le dernier quart du XIIe siècle, et à la grosse tour, le dernier quart du XIIIe. On sait qu'elles furent bâties respectivement par les frères Hubert et Jean de la Tour.

M. de Curzon étudie un à un tous les locaux de la Maison des Templiers, les chapelles postérieurement annexées à l'église avec leur mobilier

et les tombeaux qu'elles contenaient, le couvent et le cloître, le palais prieural et ses dépendances, et en fait l'histoire avec une grande précision et un luxe de renseignements inédits. L. C.

VOLLORE ET SES ENVIRONS VOLLORE-VILLE, VOLLORE-MONTAGNE, SAINTE-AGATHE. — HISTOIRE, ARCHÉOLOGIE, RELIGION, par l'abbé P.-F. Guélon. In-8°, raisin de 500 pages, tiré à 250 exemplaires. Une carte, 6 pl. Clermont Ferrand, Bellet et fils. Prix: 10 fr.

L'auteur de la savante monographie de la commanderie de La Sauvetat et de diverses recherches sur l'histoire locale de l'Auvergne, vient de publier une nouvelle et importante étude sur Vollore, depuis son origine jusqu'à nos jours.

Ce territoire, qui touche aux montagnes du Forez, est peu connu et encore moins fréquenté par les touristes, et lorsqu'on a parcouru cette monographie, on est surpris de voir quelle importance avait le fief de Vollore depuis les âges préhistoriques jusqu'aux dernières secousses de nos troubles politiques.

Dès l'époque mérovingienne, avec Grégoire de Tours, on voit déjà Vollore, place de guerre, prise et saccagée par les hordes de Thierry.

Jusqu'au XIVe siècle, les documents historiques sont rares, néanmoins on peut suivre la filiation des seigneurs suzerains de Vollore.

La description que fait l'auteur de leur antique manoir, le château de la Berge, au point de vue archéologique et artistique, est complète; elle est accompagnée d'une eau forte de M. de Soultrait, amateur distingué; il est regrettable qu'on n'ait pu reproduire quelques détails des remarquables vitraux de la chapelle, représentant les principaux ancêtres de la famille des de Montmorin dans l'attitude de la prière.

L'histoire ecclésiastique de Vollore, qui offre de particularités fort curieuses, occupe une large place dans les recherches faites par l'auteur dans de poudreux dossiers.

Les adeptes de l'école d'économie sociale de Le Play, s'intéresseront vivement à l'existence continuée jusqu'à nos jours et l'organisation des communautés agricoles de la montagne de Vollore. L. C.

HYGIÈNE DE L'HABITATION : DE L'HUMIDITÉ DES MURS ET DES MOYENS D'Y REMÉDIER, 1 brochure 40 pages prix 0,50 (1).

Assainir les habitations et les monuments, combattre l'humidité des murs, sécher les plâtres frais, détruire ou au moins neutraliser les effets désastreux de la salpétration dans les constructions anciennes, peindre sur ciments et mortiers de chaux tels sont les remèdes que renferme ce petit opuscule, développés par un praticien, M. L. Caron, dont les enduits hydrofuges sont universellement appréciés. — Les recettes en question sont pratiques et peu coûteuses. Elles n'ont rien d'artistique, mais elles peuvent trouver leur sérieuse utilité au point de vue de la conservation des monuments, si chère à nos lecteurs (1).

1. Envoyée franco sur demande affranchie par L. Caron (couleurs et vernis), 58, rue du Cherche-Midi, à Paris.

1. Nous avons annoncé dans notre livraison de mars un autre opuscule du même auteur : *Le Peintre chez soi ;* nous avons omis de mentionner son prix : 3,50.

Périodiques.

BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA CRISTIANA.

CE bulletin publié par le commandeur J. R. de Rossi est une revue trimestrielle exclusivement consacrée aux découvertes pour ainsi dire quotidiennes qui se font sur le terrain des antiquités chrétiennes, soit à Rome, foyer et berceau du christianisme, soit aux lieux où la bonne nouvelle fut portée dès les premiers siècles de l'ère chrétienne.

Cette Revue ne se borne pas, hâtons-nous de le dire, à donner de sommaires comptes-rendus, de sèches analyses, comme pourrait le faire supposer son nom de *Bulletin*, qui implique rapidité d'aperçus. Tout au contraire on y trouvera de très complètes dissertations. Depuis un quart de siècle, son unique rédacteur, l'illustre commandeur de Rossi, n'a pas cessé d'y étudier les questions dont il s'est fait une spécialité et qui ont fait sa célébrité. C'est merveille de l'y voir à l'œuvre, fureteur acharné, heureux trouveur, infaillible érudit, et logicien incomparable : tantôt il éclaire un point d'histoire, tantôt il termine une controverse, tantôt il tranche une difficulté liturgique, tantôt il justifie un texte des saints Pères, à l'aide d'un fragment d'inscription déchiffré, d'un objet retrouvé, de fouilles ouvertes au bon endroit, dirigées avec intelligence, interrogées avec succès. Sans parti pris, il doute où il faut douter, mais quand il conclut il est impossible de n'être pas de son avis.

Pour mettre nos lecteurs en état d'apprécier le très vif intérêt que leur offre, à eux surtout, le *Bullettino di archeologia cristiana*, nous passerons rapidement en revue des dernières années de cette publication.

En 1884. — Le grand cimetière chrétien de Sirmium. — Une crypte historique sur la voie Salaria à Rome.

En 1885. — Peinture du VIIe siècle représentant sainte

Félicité et ses sept fils, découverte dans les travaux de construction d'un nouveau faubourg de Rome.

En 1886. — Le mausolée des Uranius chrétiens, sur la voie Appienne. — Des inscriptions gravées sur le marbre ou peintes sur tuiles, dans le cimetière de Sainte-Priscille: elles sont contemporaines des apôtres.

En 1887. — Fresques du IVe siècle trouvées dans les nouvelles fouilles du cimetière de Sainte-Priscille. Notre Seigneur remettant à saint Pierre le livre des Évangiles, Orphée charmant les animaux avec sa lyre. — Origine de la *tea pauperum*. — Fragment de l'éloge des martyrs grecs ensevelis au second mille de la voie Appienne, exhumé dans les nivellements de la rue Cavour. — De la fondation par Narsès du monastère de Saint-Paul-aux-trois-Fontaines au VIe siècle.

En 1888. — L'hypogée des Asilius Glabrion et en particulier du consul Asilius Glabrion, chrétien, condamné à mort par Domitien.

En 1889. — Découvertes importantes et restes de fresques du cimetière de Sainte-Priscille.

Le Petronicus secundus, préfet du prétoire sous Domitien.

De superbes gravures font passer sous les yeux du lecteur la plupart des objets des monuments décrits — et quand il s'agit de découvertes d'un grand intérêt documentaire, c'est la phototypie qui les reproduit avec une sincérité indiscutable et une autorité que n'aurait pas le burin du plus scrupuleux artiste (1). A. D.

BULLETIN MONUMENTAL.

Octobre-Novembre 1889.

LES sarcophages chrétiens de la Gaule ne remontent guère qu'au Ve siècle, et ils sont d'un art d'autant moins correct et moins pur, qu'ils s'éloignent davantage de la belle époque de l'art antique et des lieux où cet art se développa. Toutefois, malgré leurs imperfections, malgré la demi-barbarie qu'ils décèlent, ces tombeaux sont encore la plus haute manifestation artistique de ces temps troublés comme ils furent les principaux ornements des premières basiliques chrétiennes.

M. P. Lafond, après avoir résumé l'évolution artistique et iconographique des sarcophages gallo-romains, nous en fait connaître deux qui se trouvent relégués dans de vieilles églises pyrénéennes, à Hesse-sur-l'Adour et à Lucq-de-Béarn. Il signale également des sarcophages frustes et presque barbares que l'on conserve à Bielley, dans les Basses-Pyrénées.

Le premier offre des sujets relatifs à Jonas, à Tobie, au paralytique de l'Évangile, et au sacrifice d'Abraham, puis, Adam et Ève, le Bon Pasteur, Daniel dans la fosse aux lions et la Résurrection de Lazare.

Le sarcophage de Lucq-de-Béarn montre le sacrifice d'Abraham, la Résurrection de Lazare, aux deux extrémités d'un tableau dont le Christ occupe le centre, accompagné de quelques apôtres auxquels se mêle le paralytique chargé de son grabat. Les petites faces représentent Adam et Ève et Daniel dans la fosse aux lions.

L'étude que nous signalons est des plus instructives au point de vue de l'iconographie chrétienne.

Dans la dernière livraison de 1889, M. Ern. Rupin trace à l'avance aux membres du congrès de Brives un itinéraire archéologique à travers Brives, Uzerche, Beaulieu, Roc-Amadour, Obasine, Tulle, etc.

D'autre part, M. le comte de Marsy rend compte du Congrès belge d'archéologie en Zélande. Son récit est accompagné de deux vues de l'hôtel-de-ville et d'une maison de la Renaissance à Middelbourg.

Enfin M. Brutalis décrit la cathédrale de Pampelune, monument qui n'avait pas encore été l'objet d'une monographie.

MESSAGER DES SCIENCES.

M. P. Voituron entreprend l'histoire du local de la confrérie de Saint-Georges à Gand. C'était une des plus remarquables maisons des anciennes gildes militaires. Sa galerie mesurait 154 pas. Elle prenait naissance derrière l'hôtel Saint-Georges, formant l'angle de la rue Haut-Port et du Marché au beurre, et s'étendait jusqu'au beffroi, coupant en deux une belle cour, derrière les maisons qui faisaient face à l'hôtel-de-ville. Elle réunissait les cibles aux abris des tireurs. La construction de la *Gildehuis*, de la chapelle et de la galerie avait coûté gros, et malgré la loterie autorisée en 1517 par Charles-Quint pour payer les dettes qui en résultèrent, la confrérie en resta toujours obérée. Le local des Arbalétriers gantois, dont il reste encore de beaux vestiges, était une construction somptueuse de la fin du XVe siècle. Il pourrait être l'objet d'une belle et facile restauration.

Dans une notice sur le collège Saint-Norbert à Rome, fondation belge du siècle dernier, nous relevons des tableaux renfermant la légende de saint Norbert.

M. R. Schoormar consacre une courte notice à d'anciennes tombes de l'hospice Wennemaer à Gand.

L'ARCHITECTURE.

Dans une note intitulée: *Études sur l'archéologie*, M. E. Corroyer donne un aperçu succinct et très intéressant de l'histoire de l'archéologie, cette

1. Le Bulletin forme au bout de l'année un volume grand in-8° de 160 pages, enrichi de planches hors texte. Le prix de l'abonnement est de 10,75 pour Rome, 11,50 pour l'étranger s'adresser à Rome à l'imprimeur de l'académie du Lincei, à la librairie Spithover à Paris chez MM. Pedone et Laural 13, rue Soufflet, à Londres, chez MM. Declau, John Square, 37.

science toute moderne, qui eut pour précurseurs Mabillon et les bénédictins de la *Gallia christiana*, Du Cange, Gaignière, Montfaucon et l'abbé Lebœuf, et pour créateurs véritables, Alex. Lenoir, Millin, Willemin, etc. Elle devint une véritable science à partir du premier quart de ce siècle, grâce aux travaux de de Gerville et de de Caumont, dont l'œuvre fut poursuivie par Mérimée, Vitet, Didron aîné, Lassus, Viollet-le-Duc et Quicherat.

L'institution de la *Commission des monuments historiques* couronna en 1837 les efforts des savants initiateurs du mouvement archéologique. L'Académie celtique fondée en 1805 et devenue en 1817 la *Société des Antiquaires de France*, contribua beaucoup aux mêmes études. Ces deux sociétés arrêtèrent la destruction des monuments nationaux et pourvurent aux restaurations les plus urgentes. Le classement des monuments fut opéré en 1872 et 1875. La loi du 30 mars 1887 assura dans une certaine mesure la conservation des édifices historiques et des objets d'art.

La Commission des monuments historiques, observe M. E. Corroyer, dut nécessairement, pour être soutenue par l'opinion publique, se ranger du parti des historiens plutôt que du parti des artistes. Grâce à l'impulsion donnée par Mérimée, les travaux furent poussés avec une activité croissante. En 1886, la Commission avait dépensé 45 millions, sans compter la contribution des administrations auxiliaires. Elle eut besoin du concours des architectes qui affluèrent dans son sein. Cette Commission, dont l'origine est essentiellement archéologique, ne compte plus que trois archéologues sur trente-quatre titulaires, et l'institut de France n'y est plus représenté.

Une réaction en sens contraire naît en ce moment de cet état de choses. Les archéologues dénoncent aujourd'hui avec une grande véhémence les dangers « des restaurations à outrance faites dans ces dernières années ».

M. le comte de Lasteyrie, notre éminent collaborateur, constatait récemment, en effet, ce danger dans une lettre écrite récemment à M. Ravaison, membre de l'institut.

M. Corroyer reproduit des considérations développées en ce sens dans la *Revue de l'Art chrétien* par un archéologue anglais, M. G. Hill (ann. 1889, p. 201.) Les critiques de M. Hill sur les restaurations défectueuses faites en France, en Allemagne et en Angleterre, sont certainement fondées en partie, mais nous devons rappeler ici, sans qu'il soit nécessaire de les reproduire, les réserves que nous avons faites naguère à ce sujet.

Le correspondant de l'*Architecture* conclut en montrant que les savants français veillent au grain, témoin le dernier Congrès international pour la protection des œuvres d'art et des monuments, tenu à Paris l'an dernier, et les études dont la question est l'objet dans la sphère législative. Il demande que l'École des Beaux-Arts centralise les études nécessaires à la formation d'artistes capables de donner des soins éclairés aux monuments nationaux.

BIBLIOTHÈQUE DE L'ÉCOLE DES CHARTES.

Nous trouvons dans ce recueil (1889, p. 400), un article de M. Durrieu, une indication relative à des dessins de tapisseries qu'il nous semble utile de recueillir :

« *Les manuscrits à peintures de la bibliothèque de sir Thomas Philipps, à Cheltenham* (Angleterre) [XLIX]. *Le chemin du Paradis*, par Jean Germain, évêque de Chalon-sur-Saône (Saône et Loire) in-4° à longues lignes, écrit tantôt sur parchemin et tantôt sur papier (N° 219).

« Sans grande valeur esthétique par lui-même, ce manuscrit offre cependant d'une manière indirecte un grand intérêt pour l'histoire des Arts dans notre pays. En effet le prologue explique très nettement que les six grandes images, qui l'illustrent, tracées rapidement à l'encre avec quelques touches de couleur à l'aquarelle, reproduisent les cartons d'une grande tenture, que l'auteur avait fait exécuter pour son église cathédrale. Elles constituent donc un document aussi rare que curieux sur la tapisserie française. »

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Album des Missions catholiques. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Les 4 vol. réunis, fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

Caron (L.). (*) — Hygiène de l'habitation : de l'humidité des murs et des moyens d'y remédier. — 1 broch. de 40 pp. Paris, 58, rue du Cherche-Midi. Prix : fr. 0,50.

Cloquet (L.). — Éléments d'iconographie chrétienne. — Types symboliques. — Gr. in-8°, de 380 pp. sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Corneille (P.). — L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers français. — Vol. in-4°, de XXXII-626 pp., impression de luxe, gravures et chromolithographies. Édition de bibliophile, papier de Hollande, en portefeuille. 100 exemp. numérotés à la presse. Prix : 75,00 ; Édit. sur papier teinté, broché fr. 30,00 ; en belle reliure, cuir avec clous, fr. 55,00. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00. Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; — 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Curzon (H. de). (*) — La Maison du Temple de Paris. — Histoire et description. — Paris, Hachette, 1888.

Durand (l'abbé). — L'Écrin de la sainte Vierge. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

Guélon (l'abbé P.-F.). (*) — Vollore et ses environs, Vollore-ville, Vollore-montagne, Sainte-Agathe. — In-8°, de 500 pp., tiré à 250 exempl. Une carte, 6 pl. Clermont-Ferrand, Bellet et fils. Prix : fr. 10,00.

(*) La colection Spitzer. — Les Ivoires. — 1er article. Prix du volume fr. 2,50. Tirage à 600 exemplaires numérotés.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Lecoy de la Marche. (*) — Le XIIIe siècle artistique. — Grand in-8° jésus, de 430 pp., 190 gravures dans le texte. Prix : broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

(*) Les artistes célèbres. — In-4°. Paris, librairie de l'Art, sous la direction de M. Eug. Müntz, 1890.

Magne (L.). (*) — L'art dans l'habitation moderne. — Gr. in-8° de luxe, 72 pp. 24 gravures. Paris, F. Didot, 1887.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierre de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Marmottan (P.). — Les peintres de la ville d'Arras depuis le moyen age jusqu'a nos jours. — Vol. in-8°. Paris, Plon et Nourrit. Prix : fr. 3,00.

Marsaux (Abbé L.). — Stalles de l'Isle-Adam et de Presles. — Jolie brochure in-8°. Pontoise, A. Paris, 1889.

Méloizes (Alb. des). — Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. — Recueil périodique format grand in-plano de 0m,70 sur 0m,55, composé de planches en chromolithographie et d'un texte descriptif.

L'ouvrage comprendra 10 livraisons, Lille, Soc. Saint-Augustin, Prix d'une livraison : fr. 20,00.

Montault (Mgr X. Barbier de). — Revue des Inventaires. — Paraissant tous les deux mois par fascicule de 8 pages, in-4°. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix de l'abonnement : fr. 5,00. par an.

Le même. (*) — Œuvres complètes. — Recueil gr. in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pp., t. Ier, *Rome, inventaire ecclésiastique ;* t. II, *Rome, le Vatican ;* t. III, *Rome, le Pape.* Paris, Welter, 1890.

Müntz (E.). — Histoire de l'art pendant la Renaissance. — Publication paraissant par livr. de 16 pp. accompagnées de planches en chromolithographie, en phototypie ou en taille-douce. Paris, Hachette.

Le tome Ier, *Italie, Les Primitifs*, complet est en vente au prix de 30 fr.

Requin (Abbé). — Documents inédits sur les peintres, peintres-verriers et enlumineurs d'Avignon au XVe siècle. — In-8°, de 103 pp. Paris, Plon et Nourrit.

Ris-Paquot (*) — Dictionnaire des poinçons, symboles, signes figuratifs, marques et monogrammes des orfèvres français et étrangers, etc. — Petit in-8°, de VIII-384 pp. avec nombreuses gravures. Paris, H. Laurens, 1890.

Saint-Bris (Mme la comt. de) (*) — Vie de saint Joseph, son influence sur la vie chrétienne. — In-12. Paris, Téqui, 1890. Prix : fr. 2,50.

Angleterre.

(*) Catalogue of the exhibition of the royal house of Tudor. — Catalogue de l'exposition de la maison royale des Tudors. — In-4° de 320 pp. avec un portrait gravé de la reine Élisabeth et 25 autotypes. London, 1890.

(*) — Literary remains of Albrechts Durer by W. M. Conway, with transcripts from the British museum manuscripts and notes upon them by Lina Eckenstein. — xii et 288 pp. avec 14 facsimiles. Cambridge, (University Press).

Belgique.

Baes (J.). — Tours et Tourelles historiques de la Belgique. — Un vol. in-f°, de 50 pl. sur carton de luxe. Bruxelles, Claesen, 1890. L'ouvrage en portefeuille, prix : fr. 100,00.

Caster (Abbé van). — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 2,00.

Chevalier (chan. Ulysse). (*) — Repertorium hymnologicum. — Catalogue des chants, hymnes, proses, séquences, strophes en usage dans l'église latine depuis les origines jusqu'a nos jours. — 1er fascicule. Louvain, 1890.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix : 15,00.

Gevaert (Fr.-Aug.). — Les origines du chant liturgique de l'église latine. Étude d'histoire musicale. — Un vol. gr. in-8°. Gand, Hoste. Prix : fr. 5,00.

Helbig (J.). — Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége, depuis les plus anciennes œuvres mentionnées par les chroniqueurs jusqu'a la chute de la principauté et son annexion a la France. — Un vol. in-8°, de 300 pp. Liége, impr. L. de Thier.

Jourdain (F.). — Constructions élevées par M. C. Garnier, pour servir a l'histoire de l'habitation humaine. — 20 planches. Bruxelles, Claesen, 1890. Prix en portefeuille : fr. 50,00.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Lagrange (A.) et Cloquet (L.). — Études sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 (1).

Lemire (R. P. Ach.). — D'Irlande en Australie. — Souvenirs de voyage. — Un vol. in-8° de 180 pp. avec gravures. Bruges, Desclée, De Brouwer et Cie. Prix : fr. 2,00.

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenaerde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Verschelde (Ch.). — Les anciennes maisons de Bruges. — In-4°, composé de 40 pl. gravées. Bruxelles, Claesen, éditeur. Prix en portefeuille : fr. 35,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.*

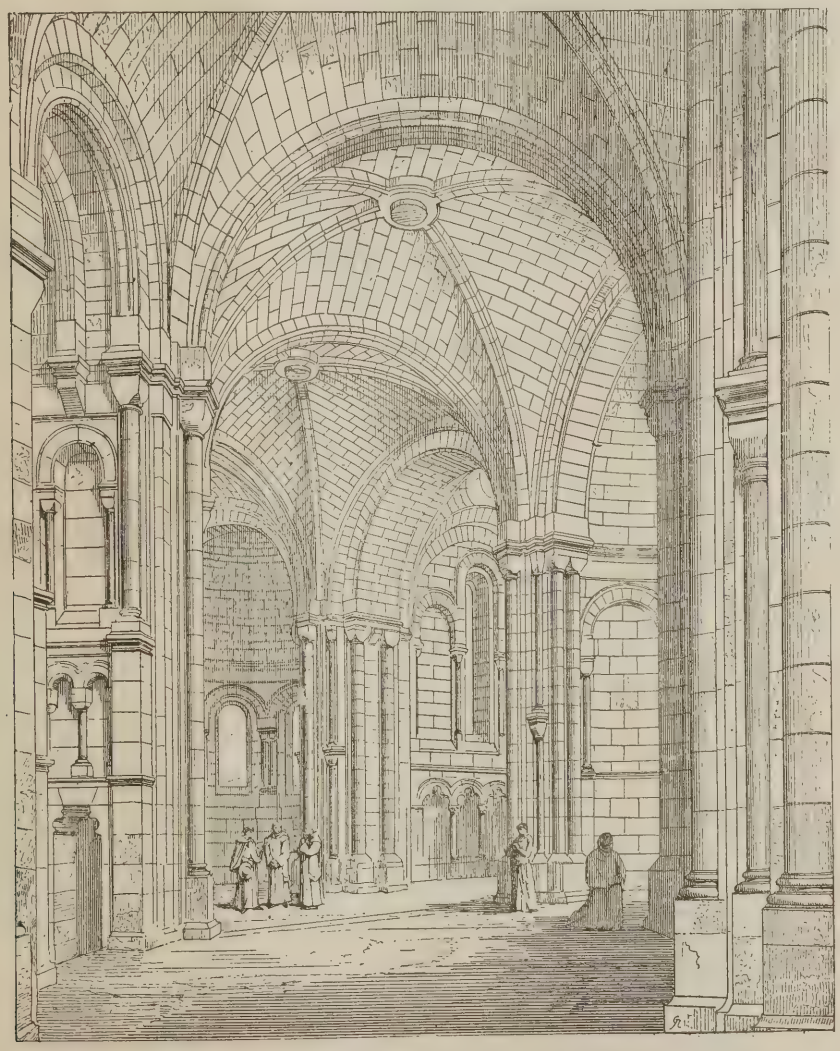
Chronique. L'ÉGLISE DU VŒU NATIONAL A MONTMARTRE. — MUSÉES ; Musée du Louvre ; Musée byzantin à Ravenne. — NOUVELLES : Exposition de Tours ; prix Guérin à M. L. Palustre ; église de Gisors ; réunion artistique de la rue de Sèvres ; sous-sol de la cathédrale de Rouen ; église creusée dans le roc à Sultri, etc.

L'église du Vœu national.

DANS l'une de nos livraisons précédentes nous avons eu l'occasion de parler incidemment de la grande œuvre de Montmartre, et nous avons promis d'y revenir.

L'église du Vœu national, dont la construction approche de sa fin, est aujourd'hui à l'ordre du jour de la presse ; et le moment est venu d'en dire quelques mots à notre tour.

Une entreprise aussi généreuse ne peut guère rencontrer que des sentiments bienveillants dans le jugement de tous les amis de l'*Art chrétien*. Certes l'œuvre d'Abadie ne réalise pas notre idéal

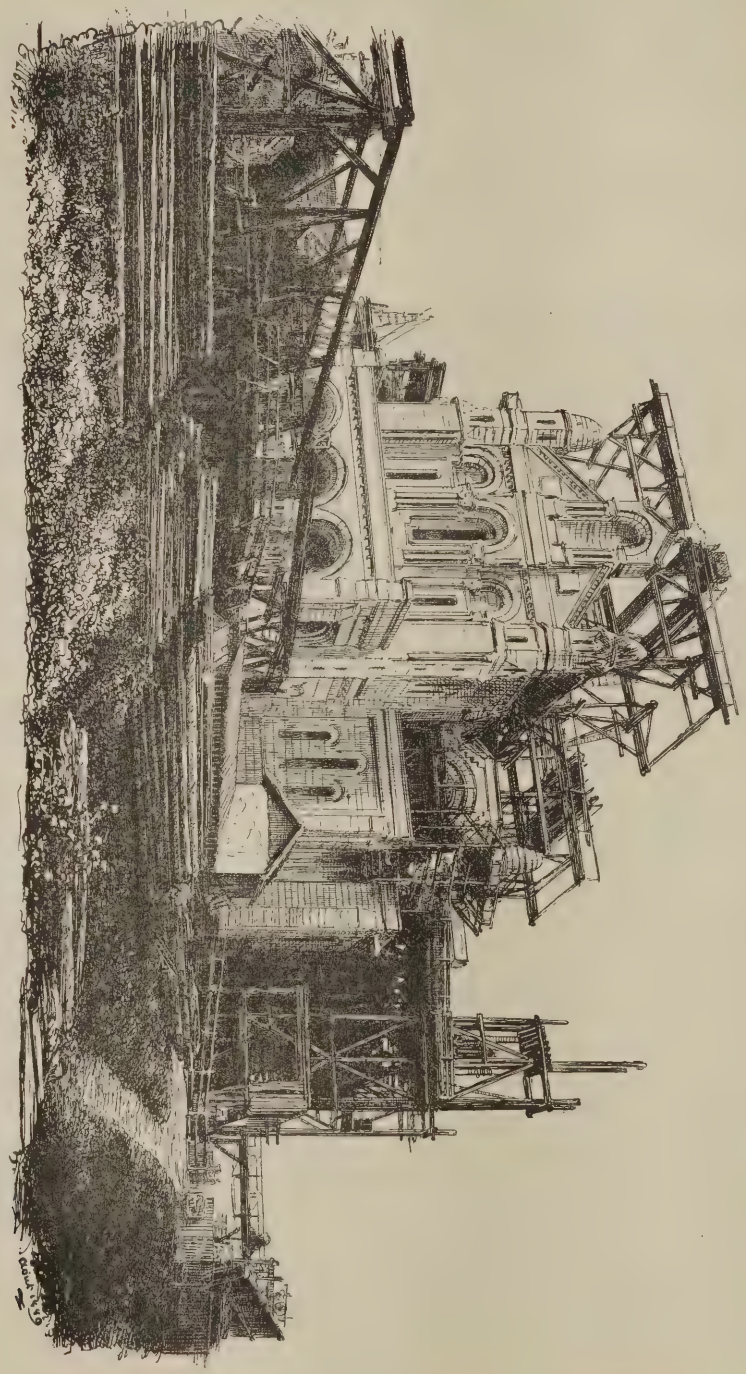


Déambulatoire de l'église supérieure.

dans le domaine de l'architecture religieuse ; mais elle restera comme l'effort remarquable d'un homme de talent et commandera le respect par la noblesse et la générosité des sentiments qui ont érigé ce monument.

On pourra regretter toujours, que la plus grande

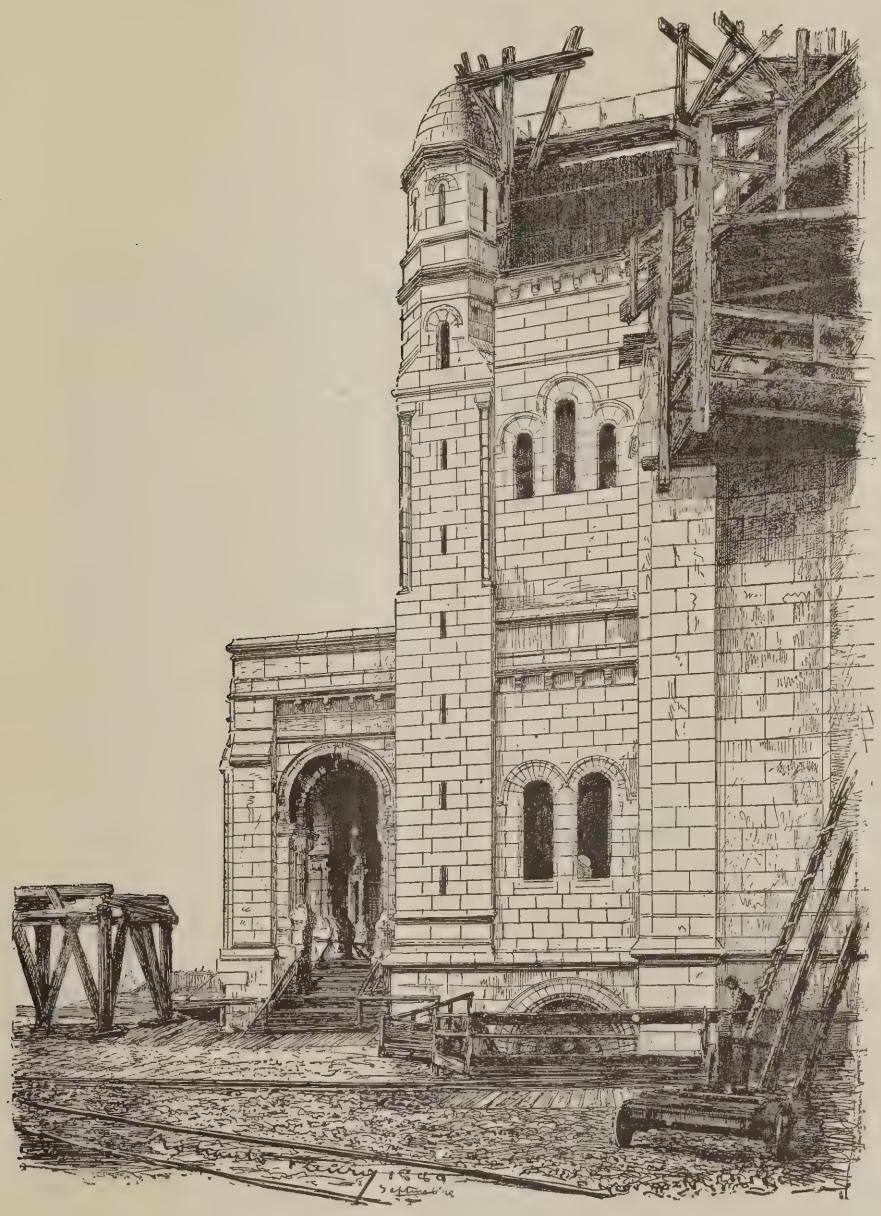
église construite au XIXe siècle en France s'écarte du plan basilical traditionnel qui est incontestablement le plus parfaitement adapté à nos aspirations et à nos besoins religieux. La postérité blâmera probablement nos contemporains d'avoir pris pour modèles des types trop éloignés



Vue de la façade avec les échafaudages qui servent à construire les voûtes et couvertures du péristyle, vue de l'Est.

de nous au double point de vue chronologique et géographique ; en d'autres termes, d'avoir trop peu compris la valeur esthétique comme la perfection technique de notre architecture nationale ; enfin la froideur de l'art contemporain si sceptique et si maniéré déteint visiblement sur cette œuvre

conçue à une époque où de laborieux tâtonnements remplacent trop souvent l'inspiration. Mais le terrain choisi pour la construction de l'édifice, imposait, il faut le dire, la disposition concentrée dans laquelle les Byzantins et leurs imitateurs ont érigé des monuments majestueux dont on peut aisément s'éprendre ; cet art romano-byzantin, qui a marqué par son apparition le triomphe du christianisme, a réellement des côtés bien séduisants, et, d'ailleurs, l'absence totale d'un

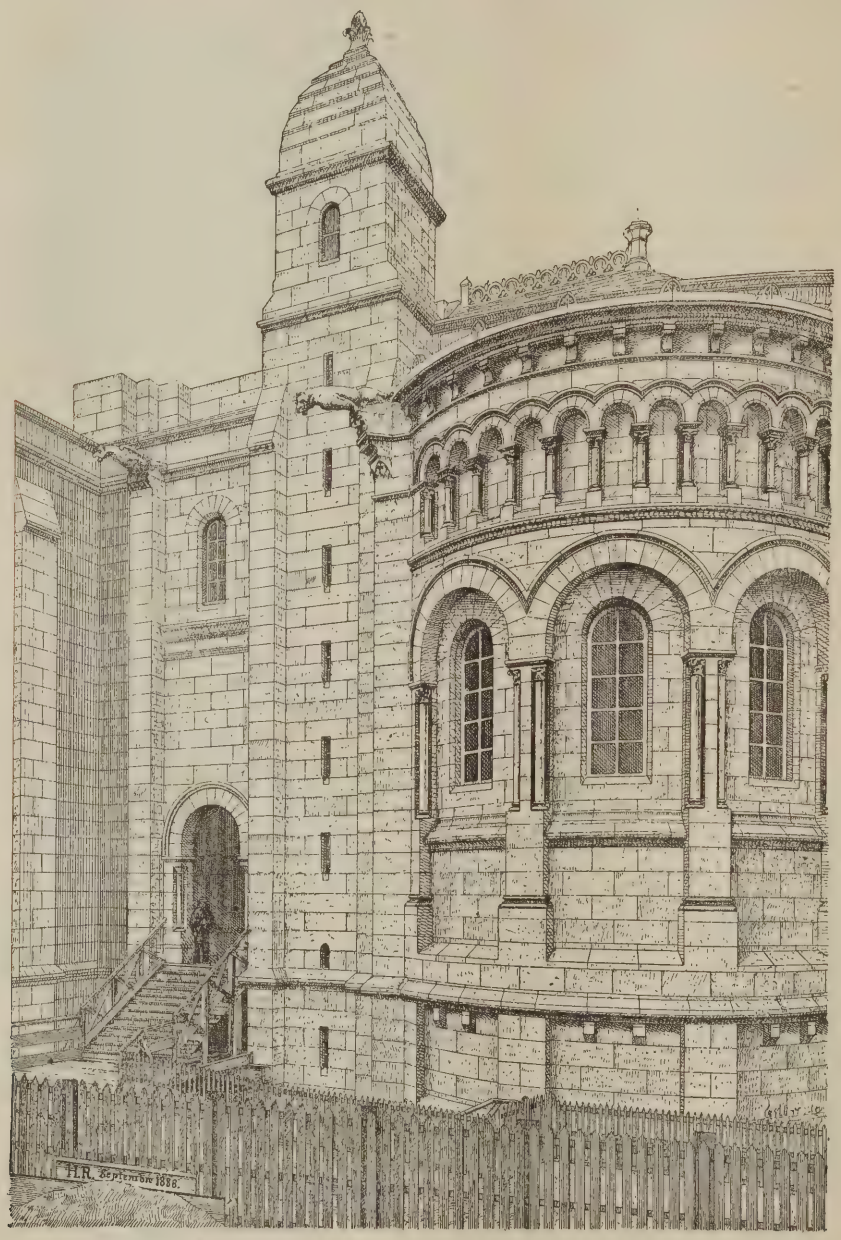


Vue latérale, côté de l'Épître de la partie antérieure de la façade dégagée dernièrement.

courant général dans notre art contemporain, autorisait dans une certaine mesure l'artiste à s'attacher, pour une œuvre de cette importance, à l'un ou l'autre type de son choix parmi les monuments de premier ordre des grandes époques du christianisme.

Néanmoins, il y a encore lieu de répéter aujourd'hui, en présence du monument qui s'élève à ce moment presque à sa hauteur définitive, l'appréciation d'un collaborateur de la *Revue de l'Art chrétien*, M. P. Schmit, qui, au début de l'entreprise, s'exprimait en ces termes :

« D'où vient donc qu'on a laissé de côté le « type de l'architecture si religieuse et si française « du règne de S. Louis, pour s'inspirer des églises « à coupoles du bas-empire et de la décadence « architecturale ? Saint-Marc de Venise, Sainte-« Sophie de Constantinople, Saint-Front de Pé-« rigueux, peuvent, à bon droit, passionner les « archéologues, mais ne sauraient constituer des « modèles lorsqu'il s'agit d'élever un monument « religieux à Paris. Les églises à coupoles du



Porte communiquant avec les sacristies.

« midi de la France, dont deux exemples, « seulement sont à consulter, à Périgueux et à « Angoulême, sont des monuments qui étonnent « bien plus par la masse accumulée de porte-à-« faux, de pendentifs et de voûtes sphériques, « que par la beauté des lignes, l'élancement des « flèches ».

On peut dire encore que le grandiose édifice de Montmartre accuse, à certains égards, notamment au point de vue sculptural, la déplorable

faiblesse de l'art moderne. Son auteur a été un architecte consommé au sens moderne, mais non le maître de l'œuvre des beaux siècles, dont le génie embrassait dans une seule conception, et la structure générale de la construction, et le vêtement sculptural et pictural qui donnait un accent ému aux plus froides pierres et constituait le charme spécial des monuments du moyen âge.

Nos lecteurs pourront juger de ce que nous avançons par les vues que nous donnons de divers aspects de l'église de Montmartre dans son état actuel d'avancement, gravures que nous devons à la gracieuse obligeance de M. Rohault de Fleury. Mais comme ils le reconnaîtront en même temps, il faut avouer que le regretté Abadie a fait jaillir du sommet de Montmartre une œuvre complète, couronnant la butte d'une silhouette élégante et majestueuse. A l'intérieur l'église impressionne par une structure rationnelle, digne de la science des constructeurs modernes, empreinte dans les détails de la correction de leur goût. L'abside en hémicycle est réellement comparable aux plus beaux fragments de l'architecture romane.

En somme, nous ne pouvons qu'applaudir de tout cœur aux efforts considérables que les nobles zélateurs de l'œuvre du *Vœu national* font en ce moment pour mener bientôt à bonne fin cette grandiose entreprise.

La crypte est terminée, sauf une petite voûte qui ne sera faite que plus tard ; cette partie du monument réunit et mérite réellement tous les suffrages par la puissance de son aspect et sa grandiose simplicité. La construction de la basilique supérieure a fait aussi des progrès considérables ; elle est élevée jusqu'à la base du grand dôme, au-dessus des pendentifs, sauf les deux voûtes et façades latérales que l'on commence à peine, mais qui seront à hauteur cette année encore. L'église entière sera livrée au culte pour l'an prochain ; on construira ultérieurement les dômes.

Nous recommandons l'œuvre, en ce moment suprême, à la générosité de nos lecteurs. Nous leur rappelons que le *Bulletin de l'œuvre du Vœu national*, contenant 800 pages par an, se distribue par abonnement de *3 frs*, et que le Bulletin supplémentaire se distribue gratuitement à toutes les adresses que l'on veut bien désigner (1).

On estime qu'avant cinq ans l'œuvre sera terminée. Rappelons que la première pierre fut posée en 1873. La dépense totale s'élèvera à trente millions, fournis, à mesure de l'avancement des travaux, par la constante générosité des fidèles.

Le pavé de l'église est au niveau de la lanterne du Panthéon et la base du dôme à la hauteur de la seconde plate-forme de la Tour Eiffel.

La pierre est celle de Souppes ; elle appartient au même beau gisement que celle de Château-Loudon, qui a fourni les matériaux de l'arc de triomphe de l'Étoile. A Souppes 200 ouvriers fouillent la pierre depuis vingt ans ; 200 autres la façonnent à pied d'œuvre.

Dans sa lettre du 15 août 1873, Mgr Guibert, désignant la butte comme piédestal du temple projeté, évoquait un fait historique fort peu connu:

« Au commencement de ce siècle, disait-il, l'homme extraordinaire qui avait gagné tant de batailles et fait tant de conquêtes, se croyant certain de conquérir enfin la paix, par laquelle il pensait assurer sa domination en Occident, envoyait l'ordre, du milieu des camps, à l'archichancelier de son Empire, de préparer des plans et des souscriptions pour élever un temple à la Paix sur les hauteurs de Montmartre ; il demandait des millions pour l'exécution de ce dessein : « Ce sera, disait-il, une sorte « de temple de Janus, où se feront les premières publica- « tions solennelles de la paix. » Mais la paix ne vint pas ; sept années de guerres sanglantes, suivies d'une chute épouvantable, réduisirent à néant le projet du triomphateur. »

Le désir de Napoléon est exaucé, mais d'une manière plus parfaite qu'il ne l'avait souhaité et prévu.

Musées.

DES travaux importants ont été commencés au Musée du Louvre pour l'établissement d'une grande salle destinée aux antiquités de la Tunisie et de l'Algérie. Cette salle est située sous la galerie des Primitifs Italiens ; elle occupera l'emplacement de deux étages de logements, qui étaient inoccupés depuis 1883. On y accédera par une entrée pratiquée au pied de l'escalier Darie. Les travaux que son aménagement nécessite ne pourront être terminés que dans trois ans.

Le département de la sculpture de ce Musée vient de s'enrichir d'une intéressante pièce du XVIe siècle. C'est une statue de la Vierge, que l'on s'accorde à attribuer à Germain Pillon. Elle provient du château d'Écouen et avait été déposée en 1815, en même temps que douze médaillons en marbre représentant des figures d'apôtres, dans l'église Notre-Dame de Versailles par le comte de Pradel, alors ministre de la maison du roi. Ce chef-d'œuvre était resté jusqu'à ces derniers temps dans une chapelle de cette église, connu seulement de quelques amateurs et des fidèles qui lui avaient voué un culte particulier.

Il est intéressant de rapprocher cette statue de celle de l'église de la Couture au Mans, récemment étudiée par M. R. de Lasteyrie dans

1. Adresser les demandes et renseignements à M. Dauchez, rue de Furstenberg, 8, à Paris.

la *Revue de l'Art chrétien*, et qui est, elle, une œuvre authentique de Germain Pillon, ainsi que vient de le démontrer, documents en mains, notre éminent collaborateur.

Le Louvre a récemment acquis un triptyque très remarquable, un *Calvaire*, provenant de la collégiale de Sainte-Gertrude à Nivelles. Le Calvaire en question doit être celui qui, vers 1825, ornait l'ancien dortoir du chapitre de Nivelles. Depuis, il fut longtemps appendu au mur extérieur d'une ferme des environs de Nivelles. Il a été acheté 700 francs au fermier. Les trois personnages qui en composent l'ensemble, le Christ, la Vierge et saint Jean, sont de grandeur naturelle. C'est une œuvre capitale et d'un très beau caractère, qui fait bonne figure auprès du tombeau de Philippe Pot, dans la salle d'André Beauneveu.

Le Louvre a en outre acquis un autre grand triptyque flamand dont les peintures, très bien conservées, quoique fort anciennes, sont d'une réelle beauté. A l'intérieur, comme sur beaucoup de triptyques flamands, de la même époque, sont représentés les donateurs accompagnés de leurs saints patrons. Sur la face extérieure des volets, sont peints Adam et Ève. Quoique l'auteur de cet ouvrage soit inconnu, il semble qu'il y ait quelque analogie entre ce chef-d'œuvre et le fameux triptyque de Van Eyck qui orne l'église Saint-Bavon à Gand.

ON vient d'inaugurer à Ravenne le Musée byzantin national. Il constitue un nouvel et très précieux attrait pour les personnes qui visiteront l'Italie, et que n'effraiera pas l'aspect de cette plaine monotone, odieuse aux touristes, où se cache une ville unique en Italie, pour ses riches vestiges de l'art byzantin. Nulle part on ne peut étudier, avec des types aussi nombreux sous les yeux, les caractères distinctifs d'un style dont Constantinople et Ravenne sont à la fois le berceau. Nous ajouterons que les visiteurs de Ravenne trouveront un excellent guide dans le livre de M. Ch. Diehl, récemment édité.

Nouvelles.

ON vient d'ouvrir à Tours, à l'occasion du cinquantenaire de la Société d'archéologie locale, une importante exposition rétrospective d'orfévrerie et d'émaillerie. M. L. Palustre, l'ancien directeur de la Société française d'Archéologie, en a été le promoteur.

C'est le moment de rappeler que l'Académie française, dans sa séance du 14 novembre, a décerné à M. Palustre le premier des prix Marcelin Guérin, pour sa *Renaissance en France*. Voici en quels termes le rapporteur, M. Camille Doucet, a apprécié l'ouvrage du Directeur honoraire de la Société française d'Archéologie :

« Faisant justice de certaines légendes trop légèrement acceptées, et leur opposant, preuves en mains, des documents irréfutables, M. Léon Palustre, dans son grand et bel ouvrage intitulé : *La Renaissance en France*, constate à notre honneur qu'au moyen âge, la France n'avait pas sommeillé comme l'Italie ; que ce qu'on a très improprement appelé l'art gothique l'avait placée à la tête de la civilisation ; que son enseignement littéraire et philosophique était recherché comme ses productions artistiques; que le mot de *Renaissance*, juste en ce qui concerne l'Italie, ne l'était pas pour la France ; que, dans la magnifique éclosion du XVIe siècle, les artistes français n'avaient pas rompu avec un glorieux passé ; que leur école, tenant compte des mœurs et du climat, avait su fondre l'art du moyen âge avec celui qui prenait sa source dans la civilisation romaine ; que, si, à la suite des campagnes de Charles VIII, de Louis XII et de François Ier, on vit se développer chez nous le goût des formes adoptées en Italie, l'art français ne s'abaissa pas pour cela à une imitation servile et que toujours, dans sa nouvelle manière, il sut garder fidèlement l'empreinte de notre génie national.

« M. Léon Palustre ne s'arrête pas en si bon chemin ; nous faisant voyager avec lui dans la vieille France et poursuivant de ville en ville sa tâche de justicier et son œuvre de révision, il restitue devant nous à nos artistes, souvent oubliés, la juste part qui leur est due, à côté, parfois même au-dessus des grands Italiens, dont pourtant la gloire n'est par lui ni méconnue ni diminuée. La grande étude de M. Léon Palustre est l'œuvre d'un véritable érudit, d'un bon écrivain et d'un bon Français. »

UNE manifestation artistique intéressante se produit en ce moment dans une ville de province, à Roanne, où un comité local a organisé une exposition rétrospective. Les collectionneurs du Forez ont répondu avec un rare empressement à l'appel qui leur a été adressé et en quelques semaines s'est improvisé un musée important. Le catalogue compte plus de huit cents numéros, tableaux, sculptures, tapisseries, meubles, céramique, armes, objets gallo-romains, etc., et dans ce nombre des pièces extrêmement précieuses. Les succès de cette tentative prend des proportions imprévues. Dans une ville de 30,000 âmes une exposition d'art et d'art rétrospectif en arrive à inscrire par jour plus de 1,500 entrées.

M. l'abbé Marseaux veut bien nous écrire :

On exécute en ce moment dans l'église de Gisors (Eure), un travail fort délicat qui exige autant de science que de précautions.

La chapelle de la confrérie de l'Assomption a été décorée au XVIe siècle de sculptures exécutées en ronde-bosse, sculptures qui dénotent la main d'un artiste exercé. Un lourd retable encadrant un tableau assez bon de l'Immaculée Conception peint en 1666 par de Nameur, avait été placé au détriment des sculptures qu'il masquait et dont

l'existence était naguères encore ignorée. Grâce à l'initiative du respectable curé, le retable a disparu, la restauration des sculptures a été entreprise. Elles représentent l'Assomption et le Couronnement de la sainte Vierge entourée des principaux attributs des litanies : le miroir de justice, la tour de David, la fontaine scellée, le jardin fermé, etc., les peintures étaient autrefois rehaussées d'or et de couleur. On se contente pour le moment du ton de la pierre. Il sera toujours temps d'aborder la polychromie qui ne souffre pas de médiocrité. Des anges tenant des banderolles entourent la sainte Vierge. Les têtes sont ravissantes d'expression. Une maquette très soignée est exposée à la porte de la chapelle et permet de juger l'effet de l'œuvre encore toute enveloppée d'échafaudages. Cette intelligente restauration fait le plus grand honneur à l'architecte et au digne pasteur qui a eu l'initiative.

NOUS reproduisons bien volontiers la note suivante, qu'on nous communique et qui fera mieux connaître à nos lecteurs l'intéressante institution de la *Réunion artistique de Paris.*

La Réunion artistique *fondée en 1883, comprend aujourd'hui cent vingt artistes chrétiens*, architectes, peintres, sculpteurs, graveurs, dessinateurs, *rassemblés dans le but de remettre en honneur l'art religieux trop négligé depuis longues années.*

Les travaux confiés à la Réunion *sont soumis à un Comité consultatif composé de personnes autorisées en matière d'art et de membres éminents du Clergé qui répondent du double but poursuivi, à la fois artistique et religieux. La Société a d'ailleurs remporté de nombreuses récompenses, entre autres trois prix de Rome et d'importantes distinctions aux expositions de Paris.*

La Réunion artistique possède de nombreux représentants en province et à l'étranger destinés à lui servir d'intermédiaire avec le public qui s'adresse à elle pour les travaux d'art de toute sorte et de toute importance.

Construction et restauration d'édifices religieux, chapelles de communautés et châteaux.

Peinture, fresque, décoration, vitraux.

Statuaire et sculpture.

Gravure, illustration, imagerie, enluminure.

Recherches d'art, etc., etc.

Les travaux déjà exécutés par la Réunion *sont d'ailleurs la meilleure garantie qu'elle puisse offrir.*

Toutes les communications devront être adressées à M. E. Belville, secrétaire, au siège de la Réunion, *33, rue de Sèvres, Paris.*

M. A. Lion nous signale deux objets qu'il a recueillis, et qu'il décrit comme suit :

Un bas-relief en pierre, haut de 52 centimètres et large de 62, représentant un ange portant au cou la croix des trinitaires, debout sur un blason et soutenant une longue chaîne reliant deux esclaves à genoux un de chaque côté. Ce bas-relief, d'après Augustin Fabre, auteur des *Rues de Marseille*, t. I, p. 217, était dans la façade de la chapelle des trinitaires de la rue Saint-Matthieu laquelle fut démolie pour aligner la rue en 1774, de là transporté à l'église de la Trinité.

Une vieille peinture (esquisse), sur toile, haute de 38 cent. et large de 27, représentant trois captifs sur les bords de la mer, regardant venir un groupe d'anges portant un blason aux armes de Forcalquier (Basses-Alpes) au chef de Malte. Ce tableau serait une allégorie de l'entrée de Guillaume II de Forcalquier dans l'ordre de Malte auquel il donnait ses biens.

S'AIDANT des notes de l'architecte Alavoine, qui s'était préoccupé de ces questions en 1831, avec H. Langlois, notre collaborateur M. l'abbé Sauvage a fait dans la cathédrale de Rouen des recherches et des sondages. Se basant sur l'existence bien constatée, sous la tour de Beurre, d'un canal, aqueduc ou égoût, construit en pierres de taille, qui, de la place Notre-Dame, se dirige vers la rue du Change, il est amené aux conclusions suivantes : La cathédrale n'est pas bâtie sur pilotis ; elle a eu jadis *des cryptes* sous le chœur et les bas-côtés, mais, depuis qu'elles sont comblées, il n'y a plus de *souterrains.* Il y a seulement des *caveaux funéraires*, sous la chapelle de la Sainte-Vierge, et des caves sous les annexes, c'est-à-dire sous le bâtiment qui sert de vestiaire aux chanoines et sous l'ancienne bibliothèque qui longe la cour des libraires.

M. A. L. Frothingham donne dans *The American Journal of archeology* (1889), p. 320-331), une description très complète d'un monument chrétien d'un caractère tout spécial et d'une haute antiquité, situé dans la campagne romaine à Sutri. C'est une église, entièrement taillée dans le roc, ayant plus de 20 mètres de longueur, sur 5 mètres 40 de largeur, avec une nef et deux bas-côtés séparés par deux rangs de piliers de forme carrée. Elle est précédée d'un vestibule qui a pu être un tombeau étrusque. Cet édifice, que Lenoir a signalé dans son *Architecture monastique*, paraît dater du IVe au Ve siècle.

L. C.

ERRATUM.

AVANT même de publier l'*Errata* qui doit figurer à la fin de la dernière livraison de l'année, nous croyons devoir avertir nos lecteurs de certaines transpositions de citations qui ont été faites dans l'article de M. le commandeur de Rossi, paru en tête de notre livraison de janvier.

Page	2,	2e	col.,	30e	ligne ;	au lieu de	*son* collègue,	lisez : *mon* collègue.
»	3,	1re	»	19e	»	»	*Teulsinde*	» *Teutsinde.*
»	»	2e	»	17e	ligne de la note ;	»	*communes*	» *connues.*
»	»	»	»	18e et 19e	lignes	»	*Hidulphum*	» *Hilduinum.*
»	5,	1re	»	19e	ligne ;	»	Sixte *IV*	» Sixte *III.*

La note 2 de la 2e col. de la 2e page, se rapporte à la fin du 2e alinéa de la même colonne.

Toutes les notes, à partir de la 2e col. de la page 4, doivent être avancées d'une colonne.

Imprimé par la Société Saint-Augustin, Bruges.

Croix de Dmitri Donskoi
(XIVe Siècle.)

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

33me Année. — 4e Série.

Tome IV (XLe de la collection).

5me livr. — Septembre 1890.

La croix de Dmitri Donskoï, XIVe siècle.

AU Congrès archéologique tenu dernièrement à Moscou, M. Zavitnévitch a présenté (1) une croix appartenant à l'Académie théologique de Kief. Si l'authenticité de ce monument était admise par tous les savants, il pourrait être considéré comme un souvenir historique du plus haut intérêt.

Cette croix a été donnée le 24 novembre 1888 à l'Académie théologique de Kief, par Mme Demidoff, princesse de San Donato. Feu M. Demidoff l'avait acquise d'un ingénieur, M. Tranger, qui a collaboré à la construction du chemin de fer de Koursk à Kief.

L'inscription suivante se lit au-dessous du Christ : « Avec cette croix le saint higou-« mène Serge a béni le prince Dmitri (2) « contre le roi païen Mamaï (3), en disant : « *par elle tu vaincras l'ennemi*, en l'année « 1380, le 27e jour du mois d'août. » Ni M. Tranger, ни M. Demidoff ne soupçonnaient la teneur de l'inscription qui a été récemment déchiffrée.

Симъ крѣстомъ Бгто
словида игрѣ игуми
Сергии князю Дмитрию
Ігрѣ на погану
царь Мамаю и рекъ
Сима побеждаи
врага в лето от п
августа къ дня

L'examen paléographique de cette inscription la rapporte au XVIIe siècle. Le caractère des lettres et la manière de dater

1. Dans la séance du 23 janvier 1890.

2. Dmitri Ivanovitch, surnommé Donskoï « du Don ».

3. Mamaï, de 1360 à 1380, joua en quelque sorte dans le Kiptchak le rôle de maire du Palais et finit par prendre lui-même le titre de Khan. — Heyd. *Hist. du commerce du Levant*, trad. par Furcy Raynaud. Leipzig, 1886.

prouvent qu'elle a été gravée sous l'influence de la *Synopsis* d'Innocent Gisel, ouvrage historique de la fin du XVIIe siècle ([1]).

M. Zavitnévitch pense que la croix est bien celle qui est mentionnée dans les annales de Nicone ([2]). Nous y lisons que Dmitri Ivanovitch Donskoï, avant de partir pour la guerre contre Mamaï, visita le monastère de la Trinité (aujourd'hui de Saint-Serge) et que le 18 août 1380, saint Serge le bénit avec une croix ([3]). Les mêmes annales contiennent le récit de la guerre dirigée par Ivan Vasilievitch, dit *le Terrible*, contre Kazan. Durant le siège de cette ville, la croix ayant appartenu jadis à Dmitri Donskoï, était fixée sur le drapeau du Grand-Duc ([4]). Ces témoignages historiques prouvent donc : 1° la bénédiction de Dmitri par saint Serge, avec une croix, 2° que la croix emportée par Dmitri dans sa campagne sur les bords du Don existait au XVIe siècle à Moscou, et que cette même croix avait accompagné Ivan le Terrible à la guerre de Kazan. Or cette croix est actuellement inconnue à Moscou. Selon toute probabilité, ce précieux objet aura été volé par les Polonais ou les Cosaques pendant les troubles qui ont régné entre les années 1604 et 1613. Il faut donc en rechercher les traces, soit en Pologne, soit dans le sud-ouest de la Russie. C'est précisément dans le sud de l'Empire que la croix a été retrouvée.

Elle est composée de morceaux de bois de tilleul, réunis au moyen de clous en fer ([1]). Son revêtement primitif consistait en une mince feuille d'argent doré. Ce qui subsiste de cette première couverture appartient au XIVe siècle, c'est-à-dire à l'époque mentionnée par l'inscription. La comparaison de ces restes de l'ornementation originale avec l'évangéliaire du Grand-Duc Siméon le Superbe ([2]), daté de 1344, sert de preuve à l'appui de l'argumentation de M. Zavitnévitch.

Plus tard, au XVIe siècle, quatre feuilles estampées ont été ajoutées par dessus l'enveloppe ancienne. A une époque encore plus rapprochée, lorsque cette enveloppe primitive fut détériorée, les parties dénudées furent recouvertes. C'est alors que la mince feuille d'argent portant l'inscription, a été fixée sur le bois.

M. Zavitnévitch fait remarquer que les plus anciennes parties du revêtement de la croix correspondent à l'époque qui lui est attribuée par l'inscription postérieurement ajoutée. Les restaurations successives témoignent de l'importance attachée à cet objet et de la tradition vivante dont il était le souvenir.

J'ai pensé que l'intéressante présentation faite par M. Zavitnévitch au Congrès de Moscou méritait d'être connue en France. L'excessive bienveillance avec laquelle ce savant m'a transmis les documents réunis dans cette note, est un titre de plus à la reconnaissance que je dois aux archéologues russes pour leur sympathique cordialité.

Bon J. DE BAYE.

1. Ce recueil est un résumé de diverses chroniques sur les commencements de la nation slavone-russe et les premiers princes de Kief. Kief, 1674-1680, in-4°. — Voir Pypine, *Histoire de la littérature slave*, traduction franç., par Ernest Denis-Leroux. Paris, 1881, p. 480-481.

2. Niconovskaïa lietopis.

3. *Chronique russe.* Saint-Pétersbourg, 1786, t. IV, p. 99 — 18 août 1379, le Grand-Kniez se rendit au monastère de la Sainte-Trinité... l'higoumène Serge le retint à table.... le bénit avec une croix et l'aspergea d'eau bénite. Le Grand-Kniez demanda les deux moines Peresvet et Oslet, qui lui furent accordés.

4. Ibid., t. VIII, p. 151. — (1552). Lorsque le Gosouder (Ivan IV) se rendit dans la plaine vis-à-vis de la ville (Kazan), il fit déployer les bannières chrétiennes, c'est-à-dire les drapeaux, sur lesquels il y avait l'image de Notre-Seigneur JÉSUS-CHRIST, au-dessus on mit la croix que le Grand-Kniez Dimitri avait eue sur le Don. Ivan, ordonna de dire les prières, tous descendirent de cheval, les chants commencèrent.

1. Elle mesure 0,33 cent. de longueur et 0,18 cent. de largeur.

2. Gordy.

Anciennes peintures murales aux " Ruines de Saint-Bavon " à Gand.

LA suite de la terrible insurrection des Gantois en 1539, l'empereur Charles V avait résolu de construire une citadelle, afin de tenir en respect ses trop turbulents concitoyens. L'emplacement choisi fut celui de l'antique monastère de Saint-Bavon, dont les moines, récemment sécularisés, émigrèrent à l'église Saint-Jean [1].

La pioche de quatre mille ouvriers étrangers, que commandait le comte de Rœulx, eut bientôt fait de renverser la nef de l'église abbatiale et sa grande tour, ainsi que la plupart des bâtiments claustraux. Une partie du sanctuaire, de même que le cloître avec l'un des réfectoires et quelques dépendances, furent seuls épargnés. Ils étaient destinés à servir de chapelle et de logis pour la garnison espagnole.

Après des vicissitudes séculaires, les débris du cloître de l'ancienne abbaye forment, de nos jours, l'un des plus intéressants souvenirs archéologiques de la Belgique. Quant au vieux réfectoire des moines, il servit, jusqu'à ces dernières années, d'oratoire sous le vocable de Saint-Macaire.

La ville ayant obtenu en 1888, la propriété de ces « Ruines », y fit exécuter, au printemps dernier, quelques travaux de déblai. C'est à cette occasion qu'un heureux hasard mit au jour les remarquables peintures monumentales que reproduisent les gravures ci-contre et auxquelles nous avons cru utile de consacrer une étude spéciale.

1. Van Lokeren, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, p. 171.

I.

LE pignon oriental de l'antique réfectoire — un de ces murs épais en blocage de calcaire tournaisien, qui accusent une origine fort ancienne, — est percé de trois fenêtres parallèles. Chaque baie est couronnée en plein cintre ; de larges ébrasements latéraux correspondent à la déclivité prolongée du seuil intérieur.

A une époque qu'il est difficile de préciser, ces baies avaient été bouchées par un remplissage de maçonnerie ; c'est en les dégageant, qu'on vit apparaître sur les parois biseautées en chanfrein, des traces de polychromie appliquées sur le primitif enduit de crépissage. Grâce aux soins de M. Ern. Laquet, membre du comité local des monuments, le dégagement des cloisons maçonnées fut poursuivi avec beaucoup de précaution et l'on ne tarda pas à reconnaître des figures grandioses, encadrant, de part et d'autre, les fenêtres latérales. Quant à la baie centrale, elle avait perdu tout vestige de décoration picturale par suite des remaniements de la maçonnerie ; on retrouva seulement sur le talus du seuil, des rinceaux d'ornementation semblables à ceux des marges voisines.

Aussitôt après leur découverte, ces peintures furent calquées et relevées avec le plus grand soin par M. Bressers-Blanchaert, artiste-peintre à Gand. C'est d'après ses cartons, acquis aujourd'hui par le Musée communal d'archéologie, qu'ont été exécutés les clichés grâces auxquels le lecteur suivra plus aisément la description des fresques et l'étude des problèmes hagiographiques et archéologiques qu'elles suggèrent.

II.

La baie située vers l'angle Nord-Est, à gauche du spectateur, montre l'image d'un évêque et celle d'un diacre.

A. La tête du pontife, aux traits corrects mais énergiquement dessinés, respire le calme et la fermeté. La barbe courte et taillée en collier, les moustaches fortement tracées, sont noires, de même que les cheveux. De la main gauche, le saint tient une crosse, dont la hampe blanche est ferrée en pointe ; la droite trace le geste de la bénédiction, *more latino*, en levant les trois premiers doigts et repliant l'annulaire et le petit doigt.

Les divers ornements qui forment le costume pontifical, sont : les sandales, l'amict, l'aube, la dalmatique, la chasuble, la croix-étole et la mitre.

Les chaussures, de teinte brun-noir, sont décorées de deux bandes jaunes avec liserés blancs, placées en croix.

L'amict entoure la gorge largement découverte et s'étend sur les épaules et la poitrine. Il est bleu, sans autre ornementation qu'un filet blanc.

L'aube, peinte en blanc verdâtre, descend jusque sur les pieds ; aucun ornement, bordure ni parement, n'y est tracé. Les formes en sont amples, comme l'indiquent les plis latéraux. Ceux-ci s'accusent énergiquement par des lignes noires, ombrées de traits verts et relevées de contours blancs afin de marquer le jeu des draperies.

La dalmatique est étroite, mais les manches s'élargissent en retombant sur les poignets. Sa couleur est bleu-pâle avec rehauts blancs. Au bas, une large prétexte jaune, décorée de perles, de gemmes vertes et d'annelets, se fixe au vêtement par un galon rouge et blanc.

La chasuble semble affecter une coupe spéciale, qui n'est plus celle de la *planeta* primitive, mais dont on retrouve des spécimens assez fréquents dans les monuments du XIe et du XIIe siècle. La partie antérieure, beaucoup plus courte que celle qui couvre le dos, ne descend guère qu'à mi-corps ; elle se relève sur les bras, puis retombe perpendiculairement jusqu'aux chevilles, de manière à former un long manteau. Un détail de notre peinture accentue clairement cette forme bizarre du vêtement sacerdotal ; c'est l'orfroi placé au bas du revers et qu'on ne retrouve ni sur le devant ni sur les côtés de la chasuble. Il est figuré par une bande jaune, réchampie de blanc et de noir et garnie d'annelets. La chasuble même est peinte en rouge-brun et les plis amples et nombreux que forme le mouvement des coudes, accentuent cette teinte jusqu'au brun-noir.

La croix, posée au-dessus de la chasuble, n'y est pas attachée, car elle tombe per-

pendiculairement jusqu'au bas de la dalmatique, sans suivre les ondulations des draperies. Telle qu'on la voit sur notre fresque, elle se compose de trois parties. La hampe, ou branche inférieure, s'allonge en s'épatant légèrement vers les angles inférieurs, et se termine, au sommet par une double volute ; cette partie est jaune, rechampie d'un double filet noir et blanc et parsemée d'émeraudes alternant avec des perles. A la partie supérieure, ainsi qu'aux bras de la croix, ce décor de joyaux manque. Les bandes latérales, qui remontent sur les épaules, sont formées d'un large galon jaune, contouré vers le haut d'un double trait blanc. Le *titre* de la croix, également réchampi sur chaque côté, s'amortit en une seconde volute géminée, qui atteint au bas de l'amict.

La mitre a la forme d'un bonnet élevé et légèrement convexe ; un liseré bleu-pâle, bordé de gris, dessine le cercle et le titre, qui est posé perpendiculairement à l'oreille. Le fond de cette coiffure est blanc.

Au-dessus du nimbe jaune, cerclé de blanc puis de noir, qui encadre la tête du pontife, était inscrit son nom. Malheureusement ce texte est effacé, et nous n'avons pu, malgré une inspection attentive, reconnaître les lettres S. M...., que M. Bressers croit avoir plus ou moins déchiffrées, lors de l'enlèvement du crépissage.

B. L'image d'un diacre fait face, nous l'avons dit, à celle du pontife. Les traits de sa physionomie offrent une grande analogie avec le type du premier personnage, notamment la barbe et la moustache, qui sont brunes; la tête est néanmoins plus forte. Chevelure abondante et ondulée, large tonsure.

La main droite repose sur le haut de la poitrine ; la gauche soutient un évangéliaire, à riche couverture, qui retombe dans le creux du bras.

Le costume se compose de brodequins noirs, garnis d'une nombreuse série de boutons blancs ; d'un amict et d'une aube, semblables à ceux de l'évêque et dépourvus d'ornements ; enfin d'un colobe ou dalmatique, dont le riche décor attire spécialement l'attention.

Ce vêtement diaconal est fort étroit ; aucun jet de draperie n'y est tracé. Il descend au-dessous des genoux, auxquels correspondent deux fentes destinées à faciliter les mouvements. Une riche prétexte garnit le limbe inférieur ; peut-être se retrouvait-elle également aux poignets. Cette bordure, dont la teinte indique l'or, est parsemée d'émeraudes en cabochons, alternativement orbiculaires et ovales, que séparent des perles ; un galon perlé contourne la prétexte.

Le damas de la dalmatique est formé d'un fond brun-rose, sur lequel se détachent des médaillons réchampis par un perlé. Chaque orbe porte sur fond jaune, un lion blanc, habilement dessiné, et s'encadre dans un cercle bleu, irisé de blanc et de vert. Entre les disques, des filets blancs dessinent des quatre-feuilles, dont le centre est formé par une rondelle grise nuancée de blanc.

L'ensemble du diaprage fait songer à ces « *panni holoserici cum rotellis et leonibus* », dont parlent les inventaires des vieilles basiliques.

C. Au sommet de l'arcature dont les parois portent les figures décrites ci-dessus, paraît un médaillon circulaire. Le fond est d'une teinte bleu-lapis ; la bordure, nuancée du blanc au rouge, est sertie entre un double rang de perles. Le perlé intérieur est toutefois moins large que celui du dehors, ce qui produit un excellent effet perspectif.

Dans ce médaillon était tracé le buste d'un personnage angélique, symbolisant la piété : PIE (TAS), comme l'indiquent les caractères tracés en blanc au-dessus de

l'épaule droite. Cette figure a malheureusement beaucoup souffert. La tête a disparu ; il ne reste qu'une boucle de cheveux retombant sur la nuque. La main droite est ouverte dans le geste de l'admiration; la gauche tenait une banderole sur laquelle on lit encore : (BEATI M) ITES. Le costume se compose d'une tunique verte, rehaussée de blanc, et d'un manteau rouge.

III.

D. Avant de décrire les deux images qui décorent les chanfreins latéraux de la fenêtre méridionale, notons qu'un médaillon semblable au précédent, occupe le haut de cette voussure. On y retrouve le buste de la sagesse : SAPIE, comme le porte l'inscription.

Bien que partiellement détruite, la tête est d'une grande valeur d'expression. Il est curieux de noter avec quelle habileté l'artiste a tiré parti des traits blancs et verts pour accentuer les lignes et les ombres, afin de donner ainsi un aspect grandiose à cette figure, qui devait se voir à grande distance. Les yeux sont bruns, de même que les cheveux, dont les longues boucles s'accusent par des traits blancs ou noirs. Le nimbe jaune n'est pas contouré de perles, comme pour l'image de la *Piété*. La *Sagesse* est vêtue d'une tunique nuancée en bleu très pâle, et d'une chlamyde dont la teinte rosée porte des ombres tracées en gris. De la main droite s'élève un listel avec cette légende évangélique : B. PACIFI (CI).

E. *Saint Brice* est figuré sur la paroi à gauche du spectateur. Son nom se lit clairement au-dessus du nimbe, vers la droite du personnage : S. BRIC.

C'est un éphèbe aux traits peu accentués, à la longue et abondante chevelure rousse. Il porte une longue tunique à manches collantes ; la teinte en est bleue et les draperies sont rehaussées d'indigo. Un limbe assez large, colorié en jaune-clair, couvre la gorge et les épaules. Le manteau très ample passe sur l'épaule gauche et est ramené devant les genoux, où la main gauche le ramasse. On remarquera l'agencement fort bien combiné des draperies multiples, dont les reliefs sont relevés de traits blancs et les plis accentués en brun-clair sur fond de teinte saumon. Chaussures noires.

Le personnage tient dans la main droite, qui repose sur la poitrine, une palme verte, emblème du martyre. Nous aurons à revenir plus bas sur ce détail iconographique.

F. Vis-à-vis de *saint Brice* paraît une figure de femme, aux traits nobles et doux. Comme lui, elle porte dans la dextre une palme, coloriée, cette fois, en bleu-pâle ; la main gauche se relève devant la poitrine avec un geste d'étonnement.

Le costume se compose d'un *indusium*, d'une tunique, d'un manteau et de sandales.

Le vêtement inférieur, serré aux poignets et tombant jusqu'à la cheville, est d'un blanc rompu et nuancé de rose.

La tunique offre une étoffe fort riche et assez semblable à celle de la dalmatique du diacre. Ici encore, le diaprage aux tons variés fait songer aux tissus de l'Orient, historiés de « bestes » fantastiques. Le dessin est formé d'un disque central, entouré d'un encadrement circulaire, que recoupent quatre médaillons moindres et tangents à celui du milieu. Au centre, une figure d'hippocampe, tracée en rose sur un fond couleur de chair. Les médaillons adjacents sont d'un bleu nuancé, passant au blanc; le grand cercle extérieur est teinté de rose se fondant en blanc puis en vert jaune. Les losanges curvilignes intermédiaires sont bruns; d'élégantes croisettes blanches, réunies autour d'un moyeu vert d'eau, les décorent.

Une large prétexte jaune, agrémentée d'escarboucles rondes ou ovales et semée de perles, marque le bord inférieur de ce riche vêtement; un perlé sur fond jaune borde également les larges ouvertures des manches. La doublure de celles-ci est grise.

Le manteau, agrafé sur l'épaule droite et renversé en forme de collet autour du cou, est d'un vert glauque, avec ombres noires et reliefs blancs.

Les souliers noirs portent sur l'empeigne, une croix perlée.

Un nimbe encadre cette figure; comme pour les autres saints, il est jaune, avec double contour blanc et noir.

Aucune nuance ne paraît avoir été appliquée sur le crépi blanc pour « servir de « fond » à ces quatre images. Seulement le rebord extérieur de la fenêtre est décoré d'une bande écarlate, bordée d'un perlé.

Un détail qui mérite spécialement attention est l'agencement très original ou plutôt très primitif de la base sur laquelle posent les figures. Sont-ce des nuages que l'artiste a voulu symboliser par cette série d'accolades à double trait, peintes en brun-rouge? Celles-ci représentent-elles plutôt, d'une manière idéale, les mouvements de la terre? Il est plus facile de prendre note de cette étrange ornementation que d'en donner une explication satisfaisante.

Les talus inférieurs des trois baies qui formaient l'abside de l'ancien réfectoire, sont décorés uniformément d'une quadruple volute jaune.

IV.

L'ŒUVRE picturale que nous venons de décrire, est anonyme. On ne peut guère douter cependant que l'artiste auquel en revient le mérite, se soit trouvé parmi les moines de l'abbaye. En effet, le monastère de Saint-Bavon possédait, dès le XIe siècle, une école artistique, dont quelques travaux nous ont été conservés dans les enluminures des manuscrits déposés aujourd'hui à la bibliothèque universitaire de Gand.

Malgré la proportion considérable des figures — qui mesurent environ $2^{m}70$ en hauteur — ces fresques sont exécutées avec un fini et une fermeté qui dénotent une main fort exercée. Les expressions animées des physionomies, la correction de leurs traits et des lignes de la main, le jet habile des draperies, les attitudes hiératiques mais bien proportionnées, les dessins si intéressants des étoffes caractérisent incontestablement l'œuvre d'un véritable artiste.

La technique même de la peinture rappelle le travail des miniatures exécutées à la gouache. Les tons, gradués dans les parties en clair ou en relief à l'aide de longs traits

plus ou moins rapprochés — comme on le voit notamment au manteau de saint Brice, — l'indiquent, ce nous semble, fort clairement. Il en est de même pour les lignes verdâtres et grises, qui accompagnent les traits noirs principaux afin de marquer les détails des physionomies et les creux des draperies.

A considérer le caractère tout à la fois grandiose et sévère de ces figures peintes, on serait tenté d'y découvrir quelques réminiscences de ces décorations monumentales dont les basiliques d'Italie avaient gardé la tradition dans leurs admirables mosaïques. Les relations entre Rome et l'abbaye de Saint-Bavon furent assez fréquentes dans le cours du XIIe siècle, au témoignage des annales du monastère. Cette circonstance viendrait à l'appui de l'opinion exprimée par quelques archéologues, lors de la découverte des fresques : l'auteur de celles-ci n'avait-il pas gardé le souvenir des types créés par l'art chrétien primitif dans les chefs-d'œuvre de Ravenne, de Milan et de Rome?

V.

QUELS sont les saints dont les moines de Saint-Bavon voulurent placer les images dans les embrasures du réfectoire abbatial ?

Il n'est pas facile de répondre à cette question. Les figures, en effet, n'ont d'autres « caractéristiques » que des insignes de fonctions hiérarchiques ou le signe du martyre. D'autre part, les noms qui se lisaient sur trois des peintures, ont disparu. Il ne reste que l'inscription portant : S. BRIC ; et celle-là même fait naître, on va le voir, des difficultés considérables.

Le martyrologe romain mentionne deux saints du nom de Brice. Le premier, honoré le 9 juillet dans la cité de Martana près Spolète, est désigné comme évêque et confesseur (1). Le second, saint Brice de Tours, dont le culte était jadis répandu dans notre pays, est fêté le 13 novembre (2). Comme son homonyme il ceignit la mitre, mais pas plus que lui il ne cueillit les palmes du martyre.

Aucun d'eux ne correspond donc au personnage représenté en fresque, qui est un « martyr non-pontife », et dont la physionomie porte l'empreinte d'une grande jeunesse.

Les annales du monastère de Saint-Bavon ont conservé le souvenir d'un tout jeune enfant — *puerulus* — nommé Brictius, qui fut martyrisé avec sa mère Caphrahilde, en même temps que saint Liévin. Voici ce que rapporte le plus ancien biographe (3) de l'évêque-martyr, à ce sujet :

1. « VII° idus julii. Civitate Martula, S. Brixii, episcopi et confessoris, qui pro confessione Domini, postquam est multa perpessus,.... quievit in pace. » — Selon GAMS, *Series episcoporum*, p. 727, cet épiscopat remonterait aux temps apostoliques.

2. « Idibus novembris. Turonis, sancti Brictii, episcopi et confessoris. » — Il fut le successeur immédiat de saint Martin et régna de 396 à 443.

3. La critique historique a, depuis longtemps et pour de solides motifs, tenu en suspicion le document qui relate la passion de l'apôtre du *pagus Bracbantinus*. A la suite de Mabillon, de Papebroch, du P. Lievin de Clercque, le savant bollandiste Ghesquière a pu écrire que le *Sermo de sancto Livino* — faussement attribué à saint Boniface, évêque de Mayence, mais qui ne peut avoir été rédigé que dans les premières années du XIe siècle — est une œuvre « où le faux se mêle au vrai, l'incertain au certain, l'improbable au probable ». (*Acta Sanctorum Belgii*, t. III, p. 101.)

L'étude de ce document a été récemment reprise par un savant allemand, M. Oscar Holder-Egger (*Zu den heiligengeschichten des Genter Sint-Bavo's Kloster*, dans les *Historische Aufsätze dem Andenken an Georg Waitz gewidmet*, Hannovre, 1886 ; traduit en flamand dans le *Nederlandsch Museum*, 1888, p. 251). L'œuvre de l'historien allemand témoigne d'une vaste érudition. Conçue selon la méthode mise en vogue par Strauss et Renan, elle semble trop « tendantielle » — qu'on nous pardonne ce germanisme — pour établir le jugement définitif de l'histoire. L'auteur, en effet, a pris pour point de départ et pour objectif constant, la supposition d'une mauvaise foi insigne et d'une coupable cupidité chez les moines gantois. Une étude développée sur cette question ne saurait trouver place ici. Qu'il nous suffise, en signalant cette intéressante étude, de faire d'expresses réserves au sujet de la méthode suivie et des conclusions présentées.

« Après avoir quitté la Grande-Bretagne, son pays natal, et évangélisé les populations de la Morinie (et probablement de la Zélande, ajoute Ghesquière), Liévin était venu à Gand et y avait séjourné quelque temps auprès du tombeau de saint Bavon, dans le monastère fondé par saint Amand. De là il se rendit dans le *pagus Bracbantinus* (situé entre l'Escaut et la Dendre), où de nombreux prodiges corroborèrent sa prédication. Il avait notamment rendu la vue au fils d'une dame de haute condition, nommée Caphrahilde, lequel était aveugle depuis treize ans et cinq mois. Caphrahilde, de concert avec sa sœur Berna, offrit au saint une chrétienne hospitalité et l'aida de ses ressources.

« Entretemps, les ennemis de la foi prêchée par l'apôtre, après avoir une première fois, accablé celui-ci de coups et lui avoir arraché la langue, conjurèrent sa mort. Ils le massacrèrent, en effet, tandis qu'il se rendait de Holthem à Esca [1] ».

Les disciples du saint s'empressèrent d'accourir auprès de ses restes sanglants. « Parmi eux — nous traduisons ici lit- « téralement le récit, — était la matrone « Caphrahilde,...; elle tenait dans les bras « son petit enfant *(puerulum)*, que l'apôtre « avait tout récemment levé des fonts sacrés « en lui donnant le nom de Brictius, et qui « portait encore la robe blanche. Plus que « tous les autres, elle pleurait, proclamant « que le saint, l'apôtre du pays, était innocent « et avait injustement subi une mort si « cruelle. Alors le suppôt de Satan, Walbert « (l'assassin de Liévin), poussé par le diable, « se jeta sur elle et d'un coup de sa fran- « cisque, fendit la tête à Caphrahilde, qui « expira aussitôt. De même, il trancha le « nourrisson en trois tronçons, qu'il jeta près « du corps du saint martyr. Les disciples « de Liévin recueillirent son corps ainsi « que les restes de l'enfant et les déposèrent « dans une sépulture neuve... Quant à la « bienheureuse Caphrahilde, martyre du « Christ, on l'ensevelit séparément, près du « tombeau du martyr Liévin... » L'érudit Ghesquière fixe cet événement au 12 novembre 657.

1. Hauthem-Saint-Liévin et Essche-Saint-Liévin.

Ce fut en 842, au rapport des chroniques de Saint-Bavon, que Théodoric, évêque de Cambrai, procéda à l'élévation des reliques de saint Liévin et de son jeune compagnon. En 1007, les moines, qui avaient récemment acquis le domaine de Hauthem, transportèrent ces reliques à Gand. Elles furent solennellement reconnues, à diverses reprises, nommément en 1083, en 1171 et en 1540; mais les récits de ces cérémonies ne parlent pas expressément des ossements du petit Brictius.

Toutefois Rayssius rapporte que le premier évêque de Gand, Corneille Jansenius, en procédant à l'examen de reliquaires que l'on avait cachés par crainte des Gueux, retrouva les restes complets du corps du petit saint Brice [1], accompagnés d'une inscription relatant la visite qu'en avait faite l'abbé Betto, en 1175.

Molanus [2] observe encore qu'aucun jour n'était assigné dans le ménologe abbatial pour la fête de Caphrahilde et de Brixius, mais que leurs noms étaient cependant insérés, avec le titre de martyrs, à l'office commémoratif de la translation des reliques de l'église Saint-Bavon.

Il y a quelques années, en 1857, les ossements de l'enfant-martyr furent canoniquement visités par feu Mgr Delbecque, évêque de Gand, et transférés en l'église paroissiale d'Hauthem-Saint-Liévin.

1. *Hierogazophylacium Belgicum*, f° 88. « Invenit reliquias totius corpusculi sancti Brixii integras et illæsas. »
2. *Natales Sanctorum Belgii*, p. 251.

De ces renseignements il est permis de conclure que le S. BRIC dont l'image décorait le réfectoire abbatial, est bien celui dont les reliques étaient conservées dans le trésor du monastère. Sans doute, il est quelque peu étrange de voir un tout jeune enfant — *puerulus* — représenté sous les traits d'un jeune homme ou, tout au moins, d'un adolescent. Le zèle ardent que les moines de Saint-Bavon déployaient, — l'histoire du monastère l'atteste, — pour exalter les saints de leur église, aura fait fléchir les exigences iconographiques devant les convenances du cadre assigné au peintre, afin de satisfaire à la piété populaire.

Ne semble-t-il pas aussi que l'on puisse reconnaître Caphrahilde, la mère de l'enfant-martyr, dans la figure féminine qui fait face à saint Brice? Comme lui elle porte la palme cueillie en versant son sang pour la confession de la foi prêchée par Liévin.

Poursuivant les conjectures dans ce même ordre d'idées, on pourrait se demander si l'image d'un évêque, qui orne l'autre baie du réfectoire, n'est pas celle du héros principal de ce drame sanglant. Les reliques de saint Liévin, en effet, étaient l'objet d'un culte spécial et attiraient, chaque année, les foules au monastère. Il serait difficile d'expliquer, en ce cas, pourquoi le saint ne porte pas l'insigne des martyrs, que l'on voit aux mains des compagnons de sa passion. D'ailleurs, on a cru reconnaître les initiales : S. M... en relevant le calque de cette fresque.

Si tout ici ne devait rester dans le domaine des suppositions, nous préférerions voir dans cette image, celle d'un autre saint, fort honoré dans l'abbaye, l'évêque Macaire. Ce personnage, dont la biographie présente également, semble-t-il, des détails légendaires, était décédé au moûtier de Saint-Bavon en 1012 ; l'offrande de sa vie avait arrêté la contagion qui désolait la ville à ce moment. Aussi la vénération populaire s'attacha à sa mémoire. Ses restes furent solennellement exaltés, en 1067, par les évêques Bauduin de Noyon et Lietbert de Cambrai, en présence du roi de France et du comte Bauduin de Flandre. On sait avec quelle pompe les Gantois célébrèrent, en 1867, le huitième centenaire de cet événement.

Quant au personnage en costume diaconal, qui complète la peinture de la fenêtre septentrionale, il serait bien difficile d'en déterminer le nom. Rappelons toutefois que dans l'épître adressée par l'abbé Othelbold (1015-1034) à la comtesse Otgive de Flandre, pour lui donner le catalogue des corps saints conservés au monastère, est cité « le bienheureux Amantius, archidiacre du prélat saint Landoald, et reposant avec lui dans la même thèque [1]. »

Cette hypothèse amènerait à croire que l'image d'un évêque serait celle du même saint Landoald, si les initiales : S. M... ne faisaient obstacle à cette attribution.

VI.

Il reste à élucider l'âge probable des curieuses fresques que nous avons essayé de décrire et d'élucider.

Ainsi que nous le disions en commençant, ces peintures se trouvent appliquées sur un ancien pignon, dont la construction doit très probablement être fixée au milieu du Xe siècle, époque de la rénovation du monastère par saint Gérard de Brogne. On ne peut mettre en doute cependant que le travail du peintre est de deux siècles au moins, moins ancien. Tous les caractères archéolo-

1. «...Secundus S. Landoaldus, Romæ præsul ordinatus... Tertius beatus Amantius, ipsius præsulis S. Landoaldi archidiaconus, cum ipso in eadem theca repositus ».
(MIRÆUS, *Opera diplomatica*, t. I, p. 349.

giques dénotent une œuvre postérieure à la première moitié du XIIe siècle.

Dans ces dernières années, diverses œuvres picturales similaires ont été retrouvées en Belgique, notamment au château de Mons ([1]), ainsi qu'à la cathédrale de Tournai ([2]). Elles présentent avec celles de Saint-Bavon des analogies si étroites qu'on peut les attribuer non seulement à la même époque, mais encore à la même école artistique.

De part et d'autre, en effet, on retrouve les fonds bleus lapis, les encadrements jaune d'ocre, nuancés de rouge, les contours perlés, les nimbes jaunes, les vêtements ornés de limbes d'or avec semis de gemmes et de perles. La gamme des couleurs est sensiblement la même : bleu-clair, blanc, terre d'ocre rouge, ocre jaune, vert glauque et spécialement ce rose-brun (*brown-pink* des Anglais), que le haut moyen âge savait si bien semer dans ses verrières et ses tableaux pour harmoniser les autres tonalités. De même, absence complète des notions de la perspective et des plans successifs. En un mot, on retrouve dans toutes ces fresques, les procédés techniques des peintres du XIIe siècle, que Viollet-le-Duc a nettement exposés dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* ([3]).

On constate cependant une légère différence quant au type des lettres dans les inscriptions. A Tournai, le caractère est entièrement romain, tandis qu'à Mons et à Gand, il se rapproche du type de l'onciale ; les E notamment sont ronds, bien que les T conservent la forme angulaire.

L'explorateur des fresques montoises, M. Dosveld, semble porté à les dater du XIIme siècle. M. Cloquet attribue avec beaucoup de vraisemblance, les peintures tournaisiennes au règne de la comtesse Marguerite d'Alsace : « tout à fait de la fin du XIIe siècle, sinon des premières années du XIIIe siècle ».

Ne pourrait-on croire que les peintures de Gand furent exécutées sous le gouvernement de l'abbé Betto (1151-1177), celui-là même qui, après avoir élevé une nouvelle chapelle dans le monastère ([1]), fit l'invention des reliques de saint Liévin et de ses compagnons, en même temps que de celles de saint Macaire ? Les figures peintes dans le réfectoire n'étaient-elles pas destinées à consacrer le souvenir des cérémonies dont le monastère de Saint-Bavon fut témoin à cette occasion, en 1171 ?

A cette époque, la Flandre était gouvernée par Philippe d'Alsace qui, en 1177, proclama héritière de son comté sa sœur Marguerite, comtesse de Hainaut. Bientôt après, le comte amena le mariage de son royal pupille, Philippe-Auguste, avec sa nièce, Isabelle de Hainaut. Les deux cours comtales se trouvèrent donc, à cette époque du moins, en relations fort suivies. Serait-il téméraire de chercher dans ces circonstances la cause des affinités que l'on constate dans les travaux de peinture exécutés vers le même temps, à Gand et dans les deux grandes cités wallonnes ?

VII.

LES fresques retrouvées au monastère de Saint-Bavon forment le premier chaînon d'une suite de décorations picturales, dont les vestiges se retrouvent dans divers édifices gantois, se continuant depuis le XIIme jusqu'au XVIme siècle.

1. Voir *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XI, p. 327 et ss. — Ces deux tableaux représentent : un Israélite marquant sa demeure du sang de l'Agneau pascal (Exod. XII) ; et le prophète Élie rencontrant la veuve de Sarepta (III Reg. XVII).
2. *Revue de l'Art chrétien*, XXVIIe année, p. 442 et ss.
3. T. VII, p. 61 et ss.

1. Van Lokeren, *Histoire de l'abbaye de Saint-Bavon*, p. 77.

C'est ainsi qu'à l'église Saint-Jacques, on a retrouvé, il y a peu d'années, mais bientôt fait disparaître sans scrupule, des images d'apôtres, peintes, au XIIIme siècle, sur les colonnes de la nef. Les fresques si remarquables de l'hôpital de la Byloke (1) datent du commencement du XIVme siècle; les curieuses peintures de la chapelle Saint-Jean et Saint-Paul (2), de la fin du même centenaire. La belle composition tracée sur une paroi de la grande Boucherie par Martin Nabur vers 1450 (3), une série d'apôtres, à l'église Sainte-Élisabeth, les images de divers saints qui se trouvaient sur les parois des chapelles Notre-Dame-aux-Hirondelles, et Saint-Léonard (petite Boucherie), celles du monastère de Waerschot, et de la chapelle « des Regnesses » représentaient la dernière période ogivale; elles aussi, ont été détruites aussitôt après leur découverte.

Les murs de l'ancienne église des Carmes offraient des vestiges intéressants de fresques, du XVme et du XVIme siècle, superposées à d'autres datant de la fin du XIIIme (4); on les a malencontreusement arrachées lors de l'installation du Musée archéologique dans cet édifice. De même, les chapelles inférieures de la cathédrale Saint-Bavon ont récemment laissé réapparaître une série de groupes de la Passion, fort dégradés hélas ! mais dont la tradition fait honneur à Roger van der Weyden et à ses élèves.

Et pour quelques vestiges épars, sauvés par hasard d'un mépris trois fois séculaire, combien de monuments de l'ancien art pictural et décoratif ont disparu sans qu'il en reste même un souvenir !

1. *Messager des sciences*, 1840, p. 224 ; Verhaegen, *Monographie de la Byloke*, 1889.

2. Devigne, *Recherches sur les corporations*, 1846 ; Debusscher, *Bulletins de l'Académie royale*, 1861.

3. Debusscher, *Les peintres gantois*, dans les *Bulletins de l'Académie royale*, 1855, t. XXII, 1re partie, p. 586; *Messager des sciences*, 1859, p. 105.

4. *Messager des sciences historiques*, 1884, p. 26.

Désormais il n'en sera plus ainsi, on peut l'espérer, pour les épaves de peintures monumentales qu'on retrouverait ultérieurement à Gand. En effet, le comité directeur du Musée archéologique a résolu de réunir, autant que possible, la collection des fac-simile d'anciennes fresques. On parviendra ainsi à former une histoire complète de l'art décoratif à Gand, pour ce qui concerne la peinture murale. Tous les archéologues applaudiront à cette initiative, qui trouvera, espérons-le, des imitateurs. La ville de Gand possédera, de cette manière, une collection que bien des galeries lui envieront, à juste titre.

VIII.

QU'ON nous permette, en terminant, de formuler l'expression d'une pensée qu'éveillent ces souvenirs des peintures monumentales existant jadis à Gand.

Sous prétexte de débarrasser les églises de la misérable couche de badigeon qui encrassait l'architecture intérieure, le système,—disons plutôt : la mode — s'est introduite de dégager non seulement l'ossature du bâtiment, mais même les méplats, de tout enduit couvrant les matériaux de construction. Pour que ceux-ci paraissent dans leur « beauté naturelle », on n'hésite pas à gratter le crépissage, lors même que la grande irrégularité des appareillages d'encadrement ou une légère saillie des parements en pierre de taille démontrent, à toute évidence, que le revêtement des murs au mortier entrait dans les vues de l'architecte primitif.

Les surfaces crépies appelaient, nécessairement pour ainsi dire, le concours d'une coloration plus ou moins riche, plus ou moins complète, suffisante toutefois pour fondre dans la gamme harmonieuse des teintes chromatiques, les membres divers de l'architecture et le riche ameublement, les

vitraux, les autels, les images sculptées, les ouvrages métalliques qui garnissent l'édifice sacré.

En cherchant, selon le goût actuel, à mettre en relief le seul ouvrage de la bâtisse, on rompt, au grand dam du sens esthétique, cet harmonieux équilibre, que le maître primitif avait cherché à établir par le concours des diverses branches de l'art, mais surtout de celle qui répandait d'une manière pondérée, sur chaque partie de l'œuvre, les richesses irisées de la palette.

Sans doute, il est des édifices où, soit par le jeu des matériaux divers, soit par la teinte douce ou solennelle de la pierre taillée, soit par la disposition de l'appareil, soit encore par la richesse de l'ornementation sculpturale, l'œuvre du peintre décorateur se trouvera considérablement réduite et ne pourra, sans excès, dépasser un rôle pour ainsi dire secondaire.

Mais les édifices de cette catégorie se rencontrent rarement, surtout dans les pays du nord. Ici, presque toujours, la construction en briques a conservé des vestiges de polychromie ou dénote par la disposition des matériaux, l'intention formelle de faire concourir la peinture à l'harmonie de l'ensemble.

Le système du « grattage au vif », né de la réaction contre le badigeon, mène à un excès contraire, lors même qu'il ne provoque pas de mesquines supercheries, exécutées à l'aide de ciment ou de trass. Dépouillées de tout jeu de coloration, garnies dans les joints de la maçonnerie de réchampis saillants, qui offusquent le sens archéologique, les parois en briques de nos églises ressemblent à un édifice en construction ou, si l'on veut, à un coquet bâtiment rural de la Hollande. Qui donc songerait à adopter un pareil mode d' « ornementation » pour les lambris de ses salons ?

L'argument sur lequel s'appuient les protagonistes de cette méthode a pour dernière formule : « Chaque élément doit paraître dans la simplicité de son aspect naturel ». Que dirait-on si ce principe venait à être appliqué à d'autres ordres de choses qu'aux membres d'un édifice ? Le *nu* n'est pas plus convenable pour l'architecture que pour les autres branches artistiques appelées à concourir à la décoration d'un temple chrétien.

Les faits sont là, au reste, pour l'attester ; chaque fois que le temps et les circonstances le permirent, les maîtres de l'œuvre de nos vieilles églises réclamèrent le concours de la décoration polychrome, soit par l'agencement exprès de matériaux aux tons divers, soit par l'application de mosaïques ou de teintes variées, afin de compléter, d'orner et d'harmoniser l'intérieur de l'édifice. En

cela, d'ailleurs, ils ne faisaient que suivre la pratique constante des plus anciennes et des plus illustres civilisations ; les édifices de l'Égypte et de l'Orient, comme ceux de la Grèce et de Rome, en ont conservé l'irréfragable témoignage.

Pour ce qui concerne spécialement les églises de Gand, les nombreux vestiges récemment retrouvés, suffisent à prouver que la décoration polychrome, bien comprise et judicieusement aménagée, faisait partie du programme des architectes primitifs, parce qu'elle répondait aux sentiments du clergé et des fidèles, dans les siècles de foi.

A ce titre, il était intéressant de consigner dans la *Revue de l'Art chrétien*, le souvenir d'un des plus anciens documents que la Belgique ait conservés de cet art de la peinture monumentale, trop souvent méconnu ou négligé dans la restauration des édifices religieux de notre pays.

Bon Jean Bethune-de Villers.

Les trésors des églises du diocèse de Reims en 1690.

UNE ordonnance royale du commencement de l'année 1690 avait prescrit de dresser dans tous les diocèses de France l'inventaire des objets d'or et d'argent possédés par chaque paroisse, puis d'envoyer ultérieurement à la fonte tout le mobilier précieux reconnu comme n'étant pas indispensable aux besoins du culte. Il s'agissait de remplir le trésor pour soutenir la lutte contre l'Europe coalisée. Le Roi avait donné l'exemple en remettant à la Monnaie toute la merveilleuse orfévrerie garnissant les galeries et les appartements de Versailles.

Le clergé ne pouvait guère se soustraire au sacrifice demandé à son patriotisme, quelques années après la révocation de l'édit de Nantes, au moment même où la France se trouvait engagée dans une guerre terrible pour avoir soutenu le défenseur de la religion catholique en Angleterre.

Il se fit donc à ce moment un relevé général de toutes les matières d'or et d'argent conservées dans les trésors des églises. Le choix des ornements destinés à la fonte fut abandonné au clergé, et la plupart des objets mobiliers vénérables par leur ancienneté ou leur destination furent épargnés, à en juger par les documents relatifs à l'exécution des ordres du roi dans le diocèse de Reims.

Comment ces papiers ont-ils été conservés quand la plupart des autres inventaires analogues paraissent avoir péri ? Comment sont-ils venu s'échouer dans un carton des Archives Nationales portant la cote G 8, 776 ? Qu'importe d'ailleurs l'odyssée de ces papiers précieux ; l'essentiel est qu'ils aient été sauvés de la destruction et qu'aucun doute ne soit possible sur leur authenticité. Nous donnerons seulement les plus curieux de ces inventaires ; la publication intégrale de tous ces documents serait fastidieuse. L'exemple d'une ou deux églises de campagne montrera qu'il y a peu de chose à tirer de ces visites aux humbles paroisses. Une revue locale pourrait peut-être reprendre et épuiser la question que nous nous contentons d'effleurer à l'aide des documents que nous signalons, et qui ont de l'intérêt surtout pour les archéologues de Reims ou de la région environnante.

Le carton des Archives Nationales contient en premier lieu les inventaires des abbayes, couvents et églises de la ville [1] ; chacun d'eux est rédigé sur un cahier séparé. Voici la liste des maisons ou paroisses auxquelles ils se rapportent :

Abbayes de Saint-Remi
Saint-Nicaise
Saint-Pierre aux Nonnes
Saint-Denis
Saint-Etienne
Sainte-Claire
Chapitres de Saint-Symphorien
de Saint-Timothée
Commanderies de Saint-Antoine
du Temple
Collégiale de Sainte-Balsamie
Congrégation de Notre-Dame
Les Religieuses de Longueau
Les Filles de Sainte-Marthe
La maison de l'enfant Jésus (Orphelins)
Les Carmélites
Les Minimes

1. L'inventaire qui eût été le plus précieux à tous égards, celui de l'église cathédrale, manque au dossier déposé aux Archives.

Les Augustins
Les Cordeliers
Les Jacobins
Les Capucins
Les Carmes
Les Jésuites
L'Hôtel-Dieu
L'Hôpital Général
L'Hôpital Saint-Marcou
Le Prieuré de Clairmarett
Les Chapelles du Présidial
du Collège
du Séminaire
Les paroisses de Saint-Jacques
de Sainte-Marie-Madeleine
de Saint-Jean
de Saint-Martin
de Saint-Julien
de Saint-Timothée
de Saint-Hilaire
de Saint-Maurice
de Saint-Michel
de Saint-Pierre
de Saint-Symphorien
de Saint-Etienne
de Saint-Denis.

A ce dossier spécial à la ville de Reims se trouve jointe une collection de petits cahiers contenant le rapport des doyens du diocèse sur les paroisses appartenant à leur ressort. Nous avons ainsi la relation des visites dans les doyennés de Fismes, Epernay et Lavannes (Marne), et dans ceux de Mézières, Mouzon, Grandpré et Germainmont (Ardennes). Comme on le verra plus loin, le rapport du doyen de Fismes, est de beaucoup le plus curieux, en raison des observations particulières qu'il renferme.

L'inventaire de l'argenterie de l'abbaye de Saint-Remi méritait plus que tout autre d'être reproduit. Nous le publions en entier, bien que M. Tarbé, dans son livre sur les *Trésors des églises de Reims* (1), ait donné l'énumération des reliquaires et autres ornements de Saint-Remi, fondus en 1690; mais il n'a pas connu l'inventaire général du trésor de l'abbaye, non plus que celui de Saint-Pierre-aux-Nonnes, dont on trouvera plus loin des extraits.

1. Prosper Tarbé, *Trésors des églises de Reims*, ouvrage orné de planches dessinées et lithographiées par J.-J. Maquart. Reims, Assy, imp., 1843, in-4° de 338 pages.—Voyez p. 169-172.

Inventaire de l'abbaye de Saint-Remi.

CE jourd'huy 25 mars 1690, une heure de relevée, nous Antoine Lempereur, prestre, Docteur en théologie, chantre et chanoine de l'église métropolitaine de Reims, promoteur de la cour spirituelle et syndic du clergé, en exécution des ordres de monseigneur l'Archevesque, nous sommes transportez en l'église de l'abbaye et archimonastère de Saint-Remy de cette ville de Reims pour nous faire représenter toute l'argenterie servant à lad. église (1) et en dresser un inventaire conformément aux intentions du Roy contenues dans la lettre de Sa Majesté à mondit Seigneur, en datte du 9e février dernier, de laquelle nous aurions fait lecture au R. P. Dom Sebastien Serpe (2), prieur de lad. abbaye, lequel nous auroit aussytost fait voir (3)

1. — Une châsse longue de six à sept pieds et haute de deux pieds et demy, toute couverte de figures et ornemens d'argent, dans laquelle est enfermé le corps de saint Remy; laditte châsse dans un grand mausolée dont la porte est couverte de lames d'or, au-dessus de laquelle est une autre porte couverte aussy de lames d'or, et tout autour sont representez les miracles de saint Remy en petites figures d'argent (4).

2. — Dans le même mausolée est un reliquaire d'argent doré, pesant environ 8 marcs, dans lequel est la sainte Ampoule.

3. — Le bâton de saint Remy, long de 3 pieds et demi, couvert de feuilles d'or.

4. — Une autre châsse longue et haute de 2 pieds et

1. Sur les reliques et châsses conservées dans l'église de Saint-Remy, voyez la *Gallia christiana*, t. IX, p. 223.

2. L'abbé de Saint-Remi était alors l'archevêque Charles-Maurice Le Tellier, nommé en 1680, mort en 1710. Dom Séb. Serpe était prieur.

3. Les numéros placés en tête des articles n'existent pas sur le procès-verbal original. Les * indiquent les objets envoyés à la fonte, d'après l'ordre de l'archevêque reproduit ci-après.

4. D'après la *Gallia* (t. IX, p. 221), le mausolée renfermant le corps de saint Remy fut commencé en 1655, et terminé seulement en 1712; mais il n'est pas question dans ce texte de la châsse.

demy, couverte seulement d'un côté de figures et ornemens d'argent doré, dans laquelle sont les reliques de saint Gibrien, ladite châsse posée au-dessus du grand autel.

Le devant dudit grand autel couvert de feuilles d'or.

5. — Une autre châsse longue d'un pied et demy, et haute d'un pied, couverte en partie de feuilles d'or, dans laquelle sont les reliques de sainte Cilinie, mère de saint Remy, ladite châsse posée au-dessus du grand autel sur un pied de bois noir garny de quelques petits ornemens d'argent.

6. — Une autre châsse longue et haute d'un pied et demy, d'argent doré, encore posée sur le grand autel, dans laquelle est un bras de saint Philippe, apostre.

7. — Une grande croix, haute de 3 pieds et demy, couverte d'un costé de lames de bas or et de l'autre de lames d'argent, dans laquelle est enchâssé un morceau de la vraye croix, exposée au plus haut et sur la pyramide du grand autel.

8. — Une autre croix d'argent doré, haute d'un pied et demy avec les figures de la sainte Vierge et de saint Jean, dans laquelle est une petite partie de la vraye croix, le tout pesant 8 marcs et demie.

9. — Une autre croix d'argent doré, haute d'un pied, dans laquelle est une relique de saint Zenon, pesant 2 marcs et demie.

10. — Une petite croix d'argent, où est une petite partie de la vraye croix, pesant un marc et demy.

11. — * Un grand reliquaire de vermeil doré, représentant la Résurrection de Notre Seigneur avec plusieurs figures, dans lequel sont diverses reliques de saints. Led. reliquaire sert à exposer le Saint Sacrement dans un rayon d'argent doré que l'on met en la main du Sauveur, le tout pesant 25 marcs.

12. — Une image de Notre Seigneur, d'argent doré, haute d'un pied, fort minse, posée sur un pied couvert de quelques lames d'argent, dans laquelle sont quelques goutes d'un sang miraculeux.

13. — Une image de la sainte Vierge, d'argent, haute de deux pieds, posée sur un pied de cuivre couvert de lames d'argent, dans laquelle sont des cheveux de la sainte Vierge ; ladite image pesant environ 20 marcs.

14. — Une image de saint Remy, d'argent, haute de deux pieds, dans laquelle est un morceau du suaire du même saint, pesant 26 marcs.

15. — Une image de saint Benoist, haute de deux pieds, dans laquelle sont quelques ossemens du même saint et de sainte Scholastique, pesant 22 marcs.

16. — * Une image de saint Pierre, d'argent doré, haute d'un pied et demy, dans laquelle sont quelques reliques du même saint, pesant 15 marcs.

17. — * Une image de saint Paul, d'argent doré, haute d'un pied et demy, dans laquelle sont quelques reliques du même saint, pesant 16 marcs.

18. — * Une image de saint Gibrien, d'argent doré, haute d'un pied, dans laquelle sont quelques reliques du même saint, pesant 6 marcs.

19. — * Une petite image du même saint, d'argent doré, qui se met au bout du bâton du même saint long de 3 pieds et demy, couvert de feuilles d'ort fort minses.

20. — * Une image de sainte Catherine, d'argent doré, haute d'un pied, dans laquelle sont des reliques de la même sainte, pesant 4 marcs.

21. — * Un reliquaire d'argent, représentant la résurrection de Lazare, dans laquelle est un morceau de son suaire, pesant 3 marcs.

22. — * Un reliquaire d'argent doré, haut d'un pied et demy, pesant 7 marcs.

23. — * Un petit reliquaire d'argent, dans lequel sont des reliques de saint Germain d'Auxerre, pesant 2 marcs.

24. — * Un autre petit reliquaire dans lequel sont des reliques de saint Martin, pesant un marc.

25. — * Un petit reliquaire d'argent, dans lequel il y a des reliques de saint Marcou, pesant un marc et demy.

26. — * Un petit reliquaire d'argent doré, à quatre pilliers, où sont diverses reliques de saints, pesant un marc et demy.

27. — * Trois petites figures d'argent sur un reliquaire de cuivre.

28. — * Un petit reliquaire de saint Jean-Baptiste en trois figures d'argent.

29. — * Un reliquaire, partie d'argent, partie de cuivre, où est une coste de saint Marcou.

30. — * Deux ou trois autres petits reliquaires d'argent, où sont plusieurs reliques dans des cristaux.

31. — * Quatre bras de bois, couverts de feuilles d'argent, où sont des reliques de Saints.

32. — Une châsse de cuivre où sont seize petites figures d'argent et quelques ornemens d'argent, dans laquelle sont les reliques de saint Oricle et de ses sœurs.

33. — Quelques autres châsses et reliquaires de bois et de cuivre doré, où il y a quelques ornemens d'argent peu considérables.

34. — Neuf calices et neuf patènes, d'argent doré, le tout pesant 32 marcs.

35. — Trois calices avec leurs patènes, d'argent, pesant 14 marcs et demy.

36. — Un grand ciboire d'argent doré, suspendu sur

le grand autel, où repose le Saint-Sacrement, pesant 8 marcs.

37. — Un autre ciboire d'argent, pour la communion ordinaire des religieux au chœur et des malades à l'infirmerie, pesant 2 marcs.

38. — Un rayon d'argent doré, qui se met sur un reliquaire marqué cy devant pour exposer le Saint-Sacrement, pesant un marc.

39. — Un soleil d'argent, pesant 3 marcs.

40. — Un petit vaisseau d'argent pour les saintes Huiles de l'Extrême Onction, pesant un marc.

41. — Deux anciennes croix de cuivre, couvertes de feuilles d'or, que l'on porte aux processions que l'on fait à Notre-Dame.

42. — * Deux grandes croix d'argent pour les processions ordinaires, pesant 23 marcs.

43. — Une autre croix qui sert pour les dimanches à l'eau bénite, pesant 7 marcs.

44. — Une croix d'argent que l'on met sur l'autel les fêtes solennelles, pesant 15 marcs.

45. — Six chandeliers d'argent pour le grand autel aux festes solennelles, pesant 30 marcs.

46*. — Quatre autres chandeliers qui servent lorsque l'on expose les saintes reliques et autres occasions, pesant 21 marcs.

47. — Deux autres chandeliers pour les acolytes, pesant 9 marcs et demy.

48. — Un bénitier d'argent doré avec l'aspersoire d'argent, pesant 6 marcs et demy.

49. — Une paire de burettes et un petit bassin de vermeille doré, pesant 4 marcs et demy.

50. — Une autre paire de burettes et un bassin, pesant 3 marcs et demy.

51. — Une autre paire de burettes et un bassin, pesant 3 marcs.

52. — Une éguière et un bassin d'argent pour donner à laver aux festes solennelles et cérémonies extraordinaires, pesant le tout 8 marcs et demy.

53. — Trois bassins de lampe, d'argent, devant le Saint-Sacrement, pesant 35 marcs.

54. — Une lampe d'argent devant le tombeau de Saint-Remy, pesant 8 marcs.

55*. — Une autre lampe d'argent devant l'autel qui est derrière le tombeau de Saint-Remy, donnée par Mrs de la ville en l'année 1668 que la ville estoit affligée de la peste, pesant 17 marcs et demy.

56*. — Deux autres lampes devant le même autel, données par des particuliers, pesant les deux 5 marcs.

57. — Deux instrumens de paix, d'argent doré et émaillé, pesant 3 marcs.

58. — Une coupe d'argent pour donner l'ablution après la communion des Religieux, pesant 4 onces.

59. — Deux bâtons de croix, couverts de lames d'argent.

60. — Deux bâtons couverts de lames d'argent, pour ceux qui font l'office de choriste.

61. — Un livre pour chanter l'épître, couvert de lames d'argent des deux côtés, sur l'un desquels il y a un petit crucifix en relief.

62. — Un livre des Évangiles, couvert de lames d'or d'un côté seulement, avec un petit crucifix en relief de vermeil doré.

63. — Un missel pour les messes solennelles, sur lequel il y a quelques petits ornemens d'argent.

64. — Deux encensoirs avec leurs navettes, pesant 15 marcs.

Et nous auroit déclaré ledit Père Prieur que toute l'argenterie cy-devant spécifiée apartient à ladite église de St-Remy, et qu'il n'en a point d'autre. Dont, et de tout ce que dessus, nous avons dressé notre présent procès-verbal en présence du susdit R. P. Prieur, lequel a signé avec nous ledit jour et an qu'audessus. Ainsi signé : F. Sebastien Serpe, Prieur susdit, et Lempereur.

Vu le procès-verbal fait en l'église de notre abbaye de Saint-Remy en exécution de nos ordres par notre promoteur, nous ordonnons aux religieux, prieur et couvent de notre ditte abbaye d'envoyer incessamment à l'hostel de la monnaye de notre ville de Reims :

Un grand reliquaire de vermeil doré, représentant la Résurrection de Notre Seigneur (1).

Une image de S. Pierre, d'argent doré.

Une image de S. Paul, d'argent doré.

Une image de S. Gibrien, d'argent doré.

Une autre petite image de S. Gibrien, d'argent doré.

Un reliquaire d'argent, représentant la résurrection de Lazare.

Un reliquaire d'argent doré, haut d'un pied et demy.

Un petit reliquaire de S. Germain.

Un petit reliquaire de S. Martin (2).

Un petit reliquaire de S. Marcou.

Un petit reliquaire d'argent doré, à 4 pilliers.

Trois petites figures d'argent sur un reliquaire de cuivre.

1. Voy. la description de ce reliquaire donné en 1630 par le prieur de l'abbaye, dans Tarbé, p. 213.

2. Tarbé n'indique pas ce reliquaire parmi ceux fondus en 1690.

Un petit reliquaire de S. Jean-Baptiste en trois figures (1).

Un petit reliquaire, partie d'argent, partie de cuivre (2).

Deux ou trois autres petits reliquaires d'argent avec des cristaux.

Quatre bras couverts de feuilles d'argent.

Deux grandes croix d'argent pour les processions, sans bâton.

Quatre chandeliers.

Une lampe donnée par Mrs de la ville.

Deux autres lampes d'argent.

Et d'employer partie du prix de laditte argenterie à acheter un soleil, et le surplus au profit dudit couvent. Donné à Reims dans notre palais archiépiscopal le 23 may 1690.

CHARLES M. AR. DUC DE REIMS.

Touttes les figures ou images, reliquaires, lampes, croix et chandeliers et vaisselles d'église ont été exactement à l'hostel de la monnoye le 27me may 1690.

Monté Reims	121m4°	3402
Monté Paris	46m4°	1348,10,
Chaisnes	2m4°6 est.	69, 3,9
	Total	4810,13,9

Fait billet de pareille somme.

HENRY FAVART.

Extrait de l'inventaire de l'abbaye de Saint-Pierre aux Nonnes.

Un soleil d'or enrichi de pierreries (3).

Une croix d'argent doré, en laquelle est enchâssée une partie de la vraie croix, enrichie de pierreries, donnée par M. le cardinal de Bourbon.

Une croix d'argent doré, donnée par M. le cardinal de Lorraine, laquelle se met sur un des autels (envoyée à la monnaie).

Un reliquaire de cristal de roche gravé, où est une épine de Notre-Seigneur, enrichi de pierreries et d'or émaillé, donné par Henri Second.

Un reliquaire de cristal de roche sur un petit éléphant d'or, posé sur un pied d'argent doré ; ledit reliquaire enrichi de pierreries.

Une grande image de la Vierge qui est sur l'autel du chœur des religieuses, posée sur un pied d'argent, dans lequel il y a des reliques, du poids de 44 marcs (envoyée à la monnaie).

Un buste d'argent de saint Guillaume, posé sur un pied de bois d'ébène ; donné par une reine d'Écosse.

Une sainte chapelle d'argent doré en façon de la sainte chapelle de Paris, dans laquelle il y a plusieurs reliques, pesant 8 à 10 marcs; donnée par la reine Cathérine de Médicis.

Un reliquaire de saint Donat, tout de bois, en forme de tabernacle, dans lequel il y a une petite image de la Vierge d'argent doré en partie, et une petite figure de l'ange Gabriel d'argent doré en partie, ledit reliquaire couvert en partie de feuilles et ornemens d'argent, de nacre de perles, d'yvoire et de cuivre doré. C'est un ouvrage parfaitement beau.

Deux reliquaires d'argent doré, dans l'un desquels est un chaînon des chaisnes de saint Pierre ; donnés par M. le cardinal de Lorraine (envoyés à la monnaie).

Deux reliquaires d'argent en forme de delta.

Une lampe d'argent qui est dans le chœur devant l'image de la sainte Vierge ; laquelle a esté donnée par messieurs Larcher et Dolizy pour estre toujours ardente, du poids de 10 marcs (envoyée à la monnaie).

Un réchault d'argent pour mettre sur l'autel durant l'hyver, pesant 2 marcs (envoyé à la monnaie).

La crosse de madame l'abbesse, d'argent doré (1).

Les autres églises de la ville présentent à peu près toutes les mêmes orfèvreries, avec un plus ou moins grand nombre de châsses, de flambeaux, d'images d'argent, de croix, etc. Dans certaines d'entre elles, comme dans la paroisse Saint-Hilaire et dans la chapelle des Jésuites, on signale des objets appartenant aux confréries des bouchers, des bourgeois, des écoliers, etc.

Partout, celui qui dresse le procès-verbal se fait ouvrir le tabernacle, et, après avoir

1. Dans Tarbé, cet article est ainsi décrit : « Un reliquaire représentant la décollation de saint Jean-Baptiste, et trois petites figures sur un pied de cuivre. »

2. Après cet article, Tarbé mentionne le suivant qui manque ici à moins que ce soit le reliquaire de saint Marcou cité un peu plus haut : « Un reliquaire où est une petite figure d'argent de saint Marcoul. »

3. Voy. *Gallia christiana*, t. IX, p. 269. Nous ne reproduisons ici que les objets les plus précieux et ceux qui portent l'indication de la provenance.

1. L'argenterie de cette abbaye produisit 436 marcs 6 onces de gros représentant la somme de 12297 liv. 12 s. C'était l'église la plus riche, sauf peut-être celle de Notre-Dame, dont nous ne possédons pas l'inventaire. Total pour tout le diocèse : 2407 marcs 6 onces 6 gros.

pieusement vénéré le Saint-Sacrement, note les ciboires qui le renferment [1].

Les procès-verbaux de visites d'églises dans les différents doyennés du diocèse de Reims contiennent en général peu de détails. Une sèche énumération de quelques calices, burettes, ciboires en argent ; c'est à peu près tout. De temps en temps, une image de saint, ou une châsse modeste, sommairement indiquée sans détail.

Toutefois le petit cahier où sont relatées les visites du curé-doyen de Fismes dans les paroisses de son ressort mérite notre attention. Ce curé-doyen, nommé Martin, ne s'est pas renfermé comme ses collègues dans les étroites limites de son mandat. Aux renseignements demandés par l'archevêque, il a joint des indications, parfois fort curieuses, sur l'état de l'église, du cimetière ou du presbytère, sur le maître d'école, sur l'âge et les qualités du desservant, le nombre des communiants. Le trait saillant de cette enquête est le soin avec lequel le visiteur a noté tout ce qui concerne les protestants nouvellement convertis et la façon dont ils pratiquent leur nouvelle religion. Quelques exemples donneront une idée de cette relation qui offre un véritable intérêt historique, indépendamment des renseignements archéologiques qu'elle renferme.

Voici l'article relatif à la paroisse d'Arsy Ponsard par laquelle débute le rapport du curé de Fismes :

ARSY PONSARD.

Nostre Dame est la patronne.

Communiants : 300 ou environ.

M. le curé se nomme François Grizollet, natif de Fymes, aagé de trente neuf ans environ ; j'ay trouvé ses enfants fort bien instruicts et son église en fort bon estat, et n'ay rien appris qui pust blâmer sa conduiste.

La cure vaut cent pistolles de revenu ; il a cinq parts dans la grosse dixme, les six faisant le tout. Mrs les chanoines de Ste Balzamie de Reims ont la sixième, lesquels prennent aussy par préciput sur les grosses dixmes treize septiers de froment, mesure de Bazoche.

M. le Commandeur de Reims prend aussy par préciput sur les grosses dixmes 4 septiers de froment et 4 d'avoine.

A. M. l'abbé d'Igny 2 septiers de froment et 2 d'avoine.

Il y a quelques réparations à faire au cimetière ; il y faut des grilles.

L'argenterie :

Il y a deux calices, dont l'un n'a que la couppe d'argent et le pied d'airain, et l'autre est tout d'argent. Il y a aussy soleil, ciboire et boëtte, et le vaisseau de l'huile sainte et du saint chrême d'argent. L'autre n'est que d'estain pour les infirmes.

Le maître d'écholle, Claude Bocquillon, faict son devoir.

La femme du meunier hérétique, quoiqu'elle eût fait abjuration publique, est morte sans sacrements, après huict ou dix jours de maladie, sans que son mari ait donné avis de sa maladie à M. le curé qui, l'ayant appris d'aillieurs, luy a rendu plusieurs visites sans en rien tirer ; il en a faict sa déclaration au greffe.

Cet article donne une idée suffisante de l'intérêt de ces rapports ; nous en possédons quarante-neuf. Nous relèverons seulement quelques particularités singulières ; mais, nous le répétons, ces documents mériteraient d'être publiés intégralement dans quelque revue locale.

Paroisse de Bonnencour : Madame de Varenne avec sa famille continue à bien faire son devoir ; mais Médard Nicolle, son fermier, et sa famille ne le font point du tout. Ils sont plus Huguenots que jamais.

Paroisse de Cerzy : Il y a six familles d'hérétiques qui ont abjuré ; mais qui ne font nullement leur devoir.

Merfy, secours (succursale) *de Chenay :* M. Lheutre, prêtre, cy devant curé de Romagne, y dit la messe. Il demeure à Merfy. Il se mêlait autrefois de faire des violons et d'en vendre. Il y a deux ans que j'en trouvai bien vingt chez lui. Il avait même le nom *(sic)* d'être sujet au vin. Depuis l'avertissement que je luy ay donné, on m'a rendu meilleur témoignage de luy.

Laneuville : L'église est en fort mauvais ordre pour la couverture. Le fermier s'en sert ordinairement

1. A l'Hôtel-Dieu, un des chanoines qui conduit le visiteur-enquêteur porte le nom de Moet.

comme d'une grange pour y battre ses grains et y préparer ses semences, y mettre ses poinsons et autres meubles, quoyque je le luy aye deffendu en toutes mes visites.

Courlandon : Watier, vigneron, ny sa femme ne se sont point présentés pour les Pâques.

Jonchery : Comtesse et sa famille, hérétiques,ne font rien de leur devoir quoyqu'ils ayent abjuré.

Loinre : Les pères et mères ont peu de soin d'envoyer leurs enfants à l'écholle et aux catéchismes.

Montigny : M. Lecomte, un des gendarmes du Roy, depuis cinq ans n'a point fait de Pâques.

Muizon : Curé, Henry Pinchard, natif de Reims, aagé de 37 ans, cy devant curé de saint Lienard, *bonus Izraelita in quo dolus non est*..... J'ay recommandé à M. le curé de bien faire les catéchismes puisqu'il n'est point capable de plus.

Prouilly : Il y a bien quinze personnes qui n'ont point fait leurs Pâques; mais probablement c'est à cause que M. le curé avoit averti qu'il ne recevroit pas pendant la quinzaine ceux qui ne se seroient point confessé depuis un an.

Trigny : Il y a cincq personnes qui ne se sont point presentez à Pâques : Jean Le Vasseur et sa femme, Maurice Deloche, Marie Gobert, veufve de Lorière, et un garçon tisserand qui est chez elle.

Châlons-sur-Vêle : Pierre Mazingan, ny Jacques Varoquier ne se sont point présenté pour les Pâques.

Vantelet : Mlle Rachelle du Chêne, M. du Chêne, capitaine de cavalerie et MM. de Valery, ses fils, cy devant hérétiques, vivent d'une manière plus scandaleuse qu'ils ne faisoient avant qu'ils eussent faict mine de faire abjuration, mangent de la viande et font le Carnaval en triomphe pendant le Carême.

Il y a aussi une vilaine publique qui s'est retirée à Vantelet depuis le premier dimanche de Carême.

Plusieurs personnes ne se sont point présenté pour les Pâques.

Le Curé de Fismes est le seul qui ait songé à ajouter à son rapport des particularités comme celles que nous venons de relever, n'est-il pas regrettable que cet exemple n'ait pas été suivi par d'autres doyens ?

JULES GUIFFREY.

Porte d'airain de la cathédrale de Gniezno (1).

LE monument le plus précieux de l'art en Pologne, et le plus remarquable de tous ceux qu'a conservés la première capitale des rois de Pologne, est sans contredit la porte d'airain de la cathédrale de Gniezno (2), remontant au XIIe siècle, don de Boleslas III.

L'étude approfondie et détaillée sur cette œuvre d'art d'une renommée européenne, publiée par le savant Joachim Lelewel, n'a guère qu'un défaut, résultant de ce que l'auteur ne connaissait point l'original : il s'est servi pour sa monographie uniquement de dessins exacts au possible et de descriptions fournies par des amis ou des admirateurs de sa science. Malgré cela, ce curieux monument où se trouve ciselée toute la chronique de la vie de saint Albert, son caractère et tout le siècle auquel il se rattache, est compris et décrit d'une façon remarquable (3).

Jusqu'au XVIIe siècle les actes du chapitre métropolitain de Gniezno ne nous apprennent qu'une chose sur cette porte, c'est qu'elle était appelée tantôt porte royale *(porta regia)* (4), tantôt porte de cuivre *(porta aenea)* (5), ou encore porte d'or *(porta aurea)* (1).

Depuis la reconstruction de la cathédrale au XIVe siècle par l'archevêque Jarostlaw Bogorya de Skotniki, cette porte se trouvait dans un portique à part, lequel portique ou porche était placé à l'endroit actuellement occupé par la chapelle de St-Joseph. Après la dernière reconstruction de la cathédrale, à la suite de l'incendie de l'an 1760, le préfet de la fabrique de l'église, à ce moment le chanoine Pstrokonski, dans sa description de la porte, l'appelle porte de Boleslas III, s'en référant en cela à une ancienne tradition (2). Le savant Lelewel ignorait complètement cette tradition, et pourtant, par inspiration historique, pour ainsi dire, il devine l'époque où fut placée dans la cathédrale cette porte ; il devine son fondateur le roi Boleslas III.

Une autre tradition, contraire à celle-là, et qui longtemps courut les livres chez nous et à l'étranger, est celle-ci : la porte de Gniezno serait l'ancienne porte de Kiev, emportée après la prise de cette ville par Boleslas le Grand, et donnée à la cathédrale de Gniezno. Cette tradition erronée s'appuyait sur les documents écrits suivants :

Martin Broniewski, connu par son ambassade chez les Tartares en 1578, dit avoir lu dans les chroniques russes comme quoi Vladimir le Grand enleva de l'église grecque de Chersone une double porte en airain corinthien, appelée par les Grecs porte impériale, et l'apporta à Kiev, d'où Boleslas II la transporta à la cathédrale de Gniezno (3).

1. Traduction de la cathédrale de Gniezno, par M. l'abbé Ignace Polkowski.

2. En allemand Gnesen, actuellement dans le Grand-Duché de Posen (Pologne prussienne).

3. *La Pologne du moyen âge*, tome IV (Ve de la collection). Posen, 1851, page 296-329. Porte de la cath. de Gniezno ; Mémoire écrit à Bruxelles le 29 novembre 1850.

4. Dans la visite de l'église métropolitaine par l'archidiacre de Seve en l'an 1608 nous lisons : « Missa de B. V. Maria cantatur a mansionariis in capella dicta de Sanno in ecclesia metropolitana sita ad portam Regiam dictam.» pag. 30.

5. Dans les actes du chapitre de l'an 1616 fol. 390 on lit: « Archiepiscopus Gembieki per portam aeneam introducitur » et au fol. 106. de l'an 1627 : « Archiepiscopus Wezyk per portam aeneam vulgo auream introducitur » ; enfin au fol. 439, de l'an 1639 : « Imago Sti Adalberti ante portam aeneam renovanda.»

1. « Porticus ante portam auream reformanda. » Acta Decretorum, cap. 1611, fol. 255.

2. *Description de la nouvelle fabrique de l'église*, par l'abbé Pstrokonski en 1760-1788. Manuscrit, page 10.

3. « Ex illo monasterio duas portas aeris Corinthii, quas Graecorum praesbyteri Regias portaes vocant et imagines

BEVIN.

Pl. XII.

Costume des ècle (fin)

REVUE DE L'ART CHRETIEN.

Pl. XII.

Costume des Croisés : tiré du manuscrit 120 de Bernes XIe siècle (fin)

V. livraison de Juillet 1890 — page 302.

Michailo le Lithuanien, vivant au commencement du XVIIe siècle, au livre III de l'histoire des Tartares, écrit ceci : « Les Russes, après avoir dévasté la Chersonèse, où il y avait beaucoup d'églises bâties par les empereurs Grecs, dépouillèrent cette contrée de ses ornements et en embellirent Kiev ; dans la suite certains de ces ornements, entre autres la grande porte, furent transportés à Gniezno (1).

De Thou, historien français, contemporain de Michel, dans la description des villes et des antiquités de la Tauride, dit que Vladimir le Grand prit en 998 une porte à Korsun et l'apporta à Kiev, d'où elle fut emportée à Gniezno par Boleslas le Grand (2). En se basant sur ces documents, Naruszewicz et après lui d'autres historiens répétèrent sans examen la même fable. Ce ne fut qu'en 1803 que le savant Thaddée Czacki mit en doute cette tradition sur l'origine kijovienne de la porte de Gniezno. « Il semble, dit-il dans sa note aux écrits de Naruszewicz, que sur cette porte se trouve l'histoire de saint Albert martyr. Si cette assertion était reconnue véridique, la provenance orientale de la porte deviendrait presque invraisemblable (3).» Ensuite l'abbé Siemienski, dans ses Monuments de l'église de Gniezno, expliquant quelques-uns des tableaux de la dite porte, déclare d'une façon décisive qu'elle représente l'histoire du martyre de saint Albert (1); et afin de donner une indication plus précise et prouver par un dessin que cette porte ne pouvait être d'origine grecque ni kijovienne, il devait joindre à son opuscule un dessin de la porte exécuté par l'abbé Luboradzki de Trzemeszno, mais pour des raisons que nous ignorons il ne le fit point (2).

En 1837, l'architecte royal de Berlin, Berendt, examina et étudia par ordre supérieur la porte de Gniezno : dans son rapport présenté au gouvernement il se sépara de la tradition et des opinions écrites citées plus haut, et opina que les deux battants de la porte de Gniezno ne sont point contemporains, ne sont faits ni du même métal ni dans le même style. Le battant droit serait l'œuvre de trois artistes sculpteurs byzantins et aurait été donné par l'empereur Othon ; ce battant seul serait original et ancien ; pour ce qui est du battant gauche, il avait été enlevé par les Tchèques en 1038 : celui qui se trouve actuellement à l'église aurait été fait et adapté au XVIe siècle par un artiste italien (3).

Nous ne nous arrêterons point longuement à cette affirmation gratuite de Monsieur l'architecte ; nous déclarerons seulement qu'elle est dénuée de tout fondement historique. En effet d'abord Thietmar, qui a décrit d'une façon si détaillée le séjour d'Othon à Gniezno et ses dons à l'église, ne mentionne nullement la porte parmi ces derniers. Puis, Kosmas de Prague ne fait aucune allusion à l'enlèvement de la porte. Ensuite les Tchèques, qui dans le pillage de l'église de Gniezno n'épargnèrent même

Graecos aliquos Volodimirum magnum Russorum seu Kyoviensium principem ea tempestate praedae loco Kijoviam deportavisse, postmodum vero Boleslao secundo rege Poloniae Kijovia Gnesnam praede itidem loco, quae in templi maximi porta nunc etiam ibi visuntur delatas esse Russorum et Polonorum Annales memoriae prodidere ». Martini Broniovii Tartariae Descriptio. Coloniae, 1595, p. 6.

1. «Unde Kijovia nostra in templorum suorum lithostratis, asarotis et incrustamentis retinet hucusque certa praedae illius insignia, e quibus et Gnesnensi basilicae valvam largita est ». *De moribus Tartarorum*, pag. 3. Respubl. Moscoviæ. Ed. Elzevir, pag. 185.

2. *Thuani Historia superioris sæculi et ejus temporis.* Editio Elzevir, pag. 207.

3. *Histoire de la Nation Polonaise*, par Naruszewicz, édition de Mostowski, 1803, tome II, page 339.

1. Dans la 1e édition de 1815, pag. 1, l'abbé Siemienski répète encore l'ancienne fable que la porte de Gniezno provient de Kiev ; dans la 2me édition, pages 4 et 5, il dit déjà que le martyre de St-Albert est gravé dessus.

2. Manuscrit de l'abbé Walkowski.

3. Sobieszczanski, *Notes historiques sur les beaux-arts*, tome I, page 169. L'abbé Pekalski, *Vie de saint Albert* au supplément.

pas les cloches, mais en surchargèrent leur butin en enlevant une moitié de la porte n'auraient certes pas laissé l'autre. Enfin, si les Tchèques avaient réellement pris un battant, ils ne l'auraient certainement pas laissé se perdre, et ils se feraient gloire maintenant encore d'un si curieux trophée. Pour ces raisons et d'autres analoges il nous semble difficile d'admettre l'assertion de l'architecte royal, et nous suivrons tout simplement ici l'opinion commune des hommes compétents, qui considèrent les deux battants comme provenant de la même époque.

Maintenant que nous avons rapporté les traditions, les avis et les opinions écrites sur la porte de Gniezno jusqu'en 1837, il nous faut prouver que, comme nous l'avons affirmé au début, elle est un don de Boleslas III, et une œuvre du XIIe siècle.

Le 13 avril 1113, le jour même de Pâques, dit la chronique de Gallus (1), Boleslas III, accomplissant la pénitence qui lui avait été imposée pour le meurtre de son frère consanguin Zbigniew (2), vint à Gniezno au tombeau de saint Albert. Là, en souvenir de son passage, et afin d'obtenir la miséricorde divine pour ses fautes, il fit don à l'église d'un petit cercueil du poids de 80 marcs d'or pur, orné de pierres précieuses et de perles, destiné à conserver les reliques de saint Albert (3). Ensuite, pour immortaliser son pieux pèlerinage, il fit frapper des pièces de monnaie en argent où se trouvait représentée sa pénitence et son absolution (4). Enfin c'est probablement alors qu'il résolut d'embellir l'église de Gniezno d'un autre somptueux monument. Ce monument est la porte de bronze que nous décrivons ici. Le sujet choisi par l'artiste pour y être représenté, à savoir la vie de saint Albert, fut peut-être inspiré par le monarque fondateur lui-même. C'est donc avec les chroniques qui relatent la vie et la mort du saint martyr en main que l'artiste, peut-être un Polonais, peut-être aussi un ecclésiastique, a, en 18 tableaux, gravé sur l'airain, l'histoire du saint Patron. Lelewel dit : « Dans la porte de Plock se manifeste (1) un artiste allemand ; dans celle de Gniezno, qu'un abîme sépare de celle de Plock, il n'y a pas la moindre trace d'Allemand ; ce sont donc des Polonais et non des étrangers qui ont rendu là hommage à saint Albert ; la porte de Gniezno est donc bien une œuvre polonaise, pour l'idée, pour la composition, pour le dessin, pour l'expression, pour la fonte et la gravure (2). » Nous acceptons de tous points cette opinion aussi juste que raisonnée, et nous sommes de plus fortement convaincu que cette œuvre d'art, l'un des plus précieux monuments de notre pays, a été conçue et exécutée sur le sol de la Pologne. Comme nous l'avons dit plus haut, qui sait si ce n'est pas un artiste ecclésiastique qui en est l'auteur : nous maintenons cette opinion qui nous est suggérée par un détail de la porte qu'on n'a point remarqué jusqu'ici. Sur les deux battants de la porte, dans le quatrième tableau du bas, se trouvent des têtes de lion avec des anneaux ; selon toute probabilité, elles ont été surajoutées beaucoup plus tard. Or, sur le côté gauche la tête de lion couvre une inscription circulaire dont on aperçoit en partie les lettres M. E. F. C. F. R. A. De ces fragments de lettres j'ose présumer qu'à cet endroit se trouvait l'inscription : « Me fecit frater.... »

1. Bielowski, I. 481.
2. C'était en 1111.
3. « In illo namque feretro auri purissimi 80 marcas continetur exceptis perlis gemmisque pretiosis quae minoris quam aurum pretii non videntur. » Bielowski I, 482.
4. Stronczynski, *Monnaies des Piast*, p. 65. Lelewel, IV, p. 317. L'abbé Pekalski, au supplément.

1. Cette porte, également en airain, est actuellement à Nowogrod.
2. Lelewel, l. c. p. 328.

On pourrait détacher la tête et la ressouder pour essayer de déchiffrer l'inscription entière ; mais cela ne serait guère utile, car par une fente dans ladite tête on voit qu'elle n'est point soudée à la surface de la porte, mais dans un creux qui traverse l'airain de part en part.

Après ces quelques données générales sur la porte de Gniezno, nous aborderons sa description détaillée. Nous devons dire en premier lieu que les dimensions des deux battants ne sont point égales : le battant droit est de deux pouces plus bas et d'un pouce plus étroit que le gauche. Ce dernier a 10 pieds, 4 pouces de haut, et 2 pieds $8^1/_2$ pouces de large. L'épaisseur non plus n'est pas égale, même dans chacun des battants séparément : La plus forte est de $1^1/_4$ de pouce, la moins forte de $^5/_6$ de pouce. Chaque côté est fondu d'une pièce, en bronze ou en airain. Dans le battant gauche domine le cuivre, dans le droit le laiton. On ne s'est pas servi du même métal pour la fonte : pour le côté gauche on a employé moins de zinc ou plutôt de calamine, que pour le côté droit ; aussi leur couleur n'est pas pareille pas plus que leur reflet. Après la fonte les deux battants ont été finis au ciseau : c'est ainsi que la porte est à la fois fondue et ciselée. L'artiste a disposé sur les deux côtés dix-huit tableaux séparés par des espaces égaux. Sur le côté gauche, en commençant par le bas, il a représenté en neuf tableaux la vie du martyr depuis sa naissance jusqu'à son séjour à Rome, au siège de l'Ordre. A droite il a ciselé également en neuf tableaux, de haut en bas, la mission apostolique de saint Albert en Prusse, jusqu'à sa mort glorieuse.

Le maître inconnu qui nous a ainsi laissé, gravée sur l'airain, toute l'histoire du saint Apôtre, avait incontestablement sous les yeux la chronique détaillée de sa vie. Aussi, pour lire son œuvre, nous suivrons la même voie que lui, et nous prendrons la chronique pour guide.

Le 1er tableau du bas, sur le battant gauche, a deux compartiments ; sous l'arcade gauche une femme, assistée d'une servante et richement vêtue, se tient assise sur un lit. Cette matrone représente sans nul doute la mère de saint Albert (1), peu de temps après ses relevailles (2). L'autre tableau, sous l'arcade droite, représente, selon toute probabilité, le baptême de l'enfant, ce qu'indiquent les fonts baptismaux et les deux personnes, conférant le sacrement les mains tendues au-dessus de la tête de l'enfant (3).

L'abbé Siemienski ne voit dans ce tableau aucun détail qu'on puisse rapporter à la vie de saint Albert (4). Raczynski croit qu'il représente les services rendus par saint Albert à la cour de l'empereur Othon (5). — Lelewel pense que c'est la guérison d'un enfant contrefait (6) ; l'abbé Pekalski (7), les éditeurs des Monuments de l'art du moyen âge dans l'ancienne

1. On croyait généralement jusqu'à présent, d'après Kosmas de Prague, que la mère de saint Albert s'appelait Strzezyslawa, tandis que dans un très ancien manuscrit décrivant le martyre de saint Albert, découvert en 1857 à Munich par Bielowski et publié dans ses *Monuments* (t. I, p. 153), nous lisons que son nom était Adilbura et non pas Strzezyslawa. Kanaparz ne donne point le nom de la mère de saint Albert, il loue seulement ses vertus, de même que Bruno qui dit le frère du martyr frère consanguin : « Gaudentius ex parte patris caro et frater suus, » cap. 28, faisant entendre par ces mots qu'il était d'une autre mère. — Les chroniqueurs tchèques et polonais ont suivi sur ce point Kosmas. Pour concilier ces opinions nous devons considérer Adilbura comme la mère, et Strzezyslawa comme la belle-mère de saint Albert.

2. « Erat vir Zlaunic nomine, potens in honore et divitiis... Hic accepit uxorem dignam generis sui.... de tam prænobili conjugio sancta proles merito foret nascitura. » *Vie de* Kanaparz, c. I, p. 162, Bielowski, *Monumenta*.

3. « Natus est ille puer, cui post in sacri baptismatis lavacro datum est nomen Wojtech. » Kanaparz de Bielowski, cap. 2, p. 163.

4. *Monumenta Ecclesiæ Gnesnensis*, p. 5.

5. Lelewel, t. IV, p. 300.

6. *Souvenir de la Grande Pologne*, p. 324.

7. *Vie de saint Albert*, p. 54.

Pologne (1), et les monographistes allemands adoptent cette dernière opinion. Nous voyons dans ce tableau le baptême, et nous croyons que c'est bien cette cérémonie que l'artiste avait en vue, et non « le bain de l'enfant au ventre pendant », quoique ce dernier fait se trouve aussi dans les chroniques des biographes de saint Albert.

Le IIe tableau est exécuté d'après la chronique contemporaine de Jean Kanaparz. Les parents de saint Albert, en compagnie de la nourrice ou bonne, vouent en présence d'un prêtre, leur enfant malade à Dieu, sur l'autel de la Sainte-Vierge (2).

Le IIIme tableau représente le moment où les parents de saint Albert conduisent leur fils à l'école. Sous l'arcade gauche, la mère, le père et le fils richement vêtus ; sous la droite le directeur de l'école, Astryk, vêtu d'une toge, tend la main à l'adolescent qui, blotti entre le mur, ouvre des yeux curieux. Nous devons mentionner que dans ce tableau l'artiste ne suit pas assez scrupuleusement la chronique. En effet, Jean Kanaparz dit quelque part que le père de saint Albert le plaça chez l'archevêque Adalbert, lequel le mit à l'école d'Astryk (3). Selon Brunon ce serait sa mère qui l'y aurait mené. Or l'artiste, voulant concilier ces petites contradictions et, en même temps rendre la scène plus pittoresque, a représenté le père et la mère recommandant leur enfant au directeur de l'école (4).

Le IVme tableau représente saint Albert, priant devant une église ; c'est exactement ce que nous lisons dans sa biographie, rapportant que la nuit, nu-pieds, tête nue, pauvrement vêtu, il allait prier d'église en église (1).

Le Vme tableau représente le moment où l'empereur Othon II, assis sur son trône, le sceptre à la main et la couronne sur la tête, remet à saint Albert la crosse épiscopale, c'est-à-dire lui donne l'investiture de l'évêché de Prague. Derrière le trône impérial se tient en sentinelle, l'épée nue à la main, un porte-glaive (2). Au second plan, à gauche, des courtisans et des ecclésiastiques, et non point des femmes, comme le croient Lelewel et les éditeurs des *Monuments de l'Art du moyen âge* (3).

Le VIme tableau représente le miracle où sur le signe de croix, fait par saint Albert, le démon quitte un possédé (4). Saint Albert est assisté de deux ecclésiastiques ; témoins de l'expulsion du possédé sont trois bourgeois. D'après les biographes, cet événement eut lieu le jour même de l'élection de saint Albert, dans la cathédrale de Prague. Il est représenté ici en vêtements épiscopaux, la crosse à la main ; et comme alors saint Albert n'était pas encore confirmé comme évêque par l'empereur

1. Fascicule 16, série III.

2. « Ponentesque puerum supra altare sanctae Mariae votum placabile voverunt eum Domino ». Kanaparz, Bielowski, p. 163.

3. « ... Misit eum pater ad archiepiscopum Adalbertum qui ab eo quod verbis docuit moribus et vita nusquam recessit ». Kanaparz chez Bielowski, III, p. 163, l'année 972.

4. « Ipso tempore erat magister scolarum Octricus quidam philosophus, sub quo turba juvenum et librorum copia multa nimis crescente studio floruerunt. Ergo Archiepiscopus ille puerum cum magna caritate suscipiens, dat sibi confirmationem sacrosancti crismatis, et suo nomine Adalbertum appellans tradidit scolis ». Kanaparz chez Bielowski, ch. III, p. 164. « Scolis preerat tum Ottricus quidam facundissimus aetate illa quasi Cicero unus, Brunon Bielowski, c. V, p. 191 ».

1. « Nocte sacco indutus, cilicino et caput cano cinere respergens singulas circuit ecclesias. » Kanaparz chez Bielowski, c. VI, p. 166.

2. « Non minus imperator eorum dignae petitioni adquiescens dat ei pastoralem virgam ; et cuius suffraganeus erat, Moguntino Archipraesuli in episcopum direxit consecrandum. » Kanaparz chez Bielowski, c. VIII, p. 166.

3. Lelewel, l. c. 303. *Modèles de l'art du moyen âge*, fascicule XVI.

4. « Et continuo spumans demon murmura et horrisona verba ingeminat ; et diris dentibus dies infrendens, at ultimum exivit, homine sano. » Kanaparz chez Bielowski, chap. VII, p. 166. La même chose chez Brunon, chap. VIII, p. 193.

Othon II, Lelewel reproche au tableau un anachronisme (1). Soit, mais du moment que le fait lui-même est authentique, une pareille licence artistique est bien permise.

Le VIIme tableau nous montre la vision du saint évêque endormi auprès de sa cathédrale : le Christ lui apparaît et lui ordonne de se lever par ces mots : « Je suis le Christ Jésus, une fois déjà vendu ; voilà qu'une seconde fois on me vend aux Juifs (dans la personne des chrétiens pauvres), et tu restes couché ». Ce tableau est pris mot pour mot dans la chronique de Jean Kanaparz (2).

Le VIIIme tableau représente l'accomplissement de l'ordre donné à saint Albert dans le précédent : revêtu des habits sacerdotaux, l'évêque, ne pouvant racheter lui-même les pauvres chrétiens captifs, en amène quatre devant le trône du duc de Bohême, Boleslas II, et prie le monarque de l'aider à les racheter. Derrière le duc se tient un soldat, l'épée nue à la main. C'est la pitié de saint Albert pour ces captifs, sommairement décrite par le chroniqueur, qui a dû inspirer à l'artiste le VIIIme tableau (3).

IXme tableau. Découragé par la mauvaise vie de ses ouailles et par la résistance opposée à ses remontrances, le pieux évêque dépose ses fonctions, se rend à Rome avec son frère Radim, entre au couvent des Bénédictins de Saint-Alexis, et là s'exerce à l'humilité chrétienne. Or un jour qu'il servait les frères au réfectoire et portait le vin à table, ne voyant pas un obstacle à terre, il trébucha et tomba ; le vase qu'il portait tomba aussi avec grand bruit sur les dalles de marbre ; au grand étonnement des religieux, il le ramasse intact et miraculeusement conservé, sans qu'une goutte de vin fût répandue. Deux frères religieux, debout derrière saint Albert, se penchent pour examiner l'obstacle où il s'est heurté. Cet événement, textuellement tiré de Kanaparz (1), a suggéré à l'artiste le sujet du IXme tableau.

Ces neuf tableaux sur le côté gauche de la porte de Gniezno expriment l'élévation graduelle de l'âme de saint Albert jusqu'à l'accomplissement de sa vocation religieuse. Les grands événements de sa vie qui suivirent cette époque, son retour à Prague, son second voyage à Rome, son entrevue avec l'empereur Othon, son arrivée à Gniezno à la cour de Boleslas le Grand, ne sont pas représentés sur la porte ; non que l'artiste les ait ignorés, mais il tenait à consacrer toute la seconde moitié de la porte à la mission de saint Albert en Prusse. Sur ce battant, contrairement au battant gauche, les tableaux se suivent de haut en bas : ainsi le saint apôtre descendit le chemin du martyre jusqu'à sa fin glorieuse.

Xme tableau. Ce tableau, le premier en haut sur ce battant, représente saint Albert arrivant en barque, avec 3 compagnons et bateliers, sur les bords de la mer Baltique, en Prusse, dans la terre des Cachoubes. Un

1. Lelewel, 304. Mentionnons que le démon est sorti non pas sur les prières de l'évêque, mais sur celles du clergé, ainsi que le disent les deux biographes. « Tum convenerunt ministri dominicalis mensae orantes pro eo... » Kanaparz... « cum presbyteri sacris imprecationibus urgerent... » Bruno ; par conséquent l'assertion de Lelewel est sans fondement, comme quoi le démon fuirait devant saint Albert évêque, et non simple prêtre.

2. « In somnis quoque apparuit ei Dominus suscitans eum de lento sopore surgere jubens. Inquit ille : Quis es tu tam imperiosae auctoritatis, vel cujus rei gratia quietem frangere jubes ? Respondit : Ego sum Jesus Christus, qui venditus sum ; et ecce iterum vendor Judaeis et tu adhuc steteris ». Kanaparz, chez Bielowski, chapitre XII, page 169.

3. « Lustraverat enim carcerem et carcere positos, quorum longa series et infinitum agmen erat ». Kanaparz u Bielowski egorozdz. X, str. 167.

1. « Nam una dierum cum fratrum, apportaturus foret merum, offenso pede corruit ipse super vas et vas ingenti cecidit super marmora lapsu. Audit a longe pater monasterii cunctique fratres per ordinem quomodo labitur ille heros, quia hunc casum prosperrima adversitas comitaretur. Ita enim vas sanum et vini portio non minuta reperitur ac si nulla facta foret ruina ». Kanaparz chez Bielowski c. XVII, p. 175.

cortège de Prussiens armés de lances et de boucliers se tient près de la barque et reçoit la bénédiction du saint. D'après les chroniqueurs saint Albert ne garda là que deux de ses compagnons, le prêtre Bénédicte, et Radim son frère ; or, non seulement sur ce tableau-ci, mais sur les 4 suivants nous en voyons toujours trois. Il semble que c'est l'arrivée de saint Albert à Dantzig, décrite par Kanaparz, qui est le sujet de ce tableau (1).

Le XIme tableau représente le baptême par immersion d'un homme dans la force de l'âge. Près du saint évêque se tiennent ses trois compagnons, près du néophyte un certain nombre de personnes, qui attendent apparemment aussi le baptême. Ce fait est très brièvement rapporté par Kanaparz (2) ; il eut lieu probablement aux environs de Dantzig.

Le XIIme tableau représente saint Albert prêchant les Prussiens infidèles qui écoutent ses paroles avec répugnance. Les trois compagnons inséparables se tiennent derrière l'apôtre : quatre païens, vêtus de la même façon, se détournent de l'évêque, qui, selon les mots de Kanaparz, leur aurait parlé dans ces termes : « Je suis Slave, mon nom est Wojciech (Albert); je suis religieux, j'ai la dignité d'évêque, et maintenant je suis ici pour vous convertir. Le but de mon voyage est votre salut, afin que vous abandonniez vos idoles sourdes et muettes, et que vous reconnaissiez votre Créateur, le seul et unique Dieu, en dehors de qui il n'y a aucun Dieu ; en croyant en lui vous obtiendrez la vie éternelle et vous mériterez des récompenses infinies dans le sanctuaire des joies célestes (3). »

Sur le XIIIme tableau nous voyons le frère de saint Albert, Gaudentius ou Radim, célébrant la messe en plein air, quelques jours après la prédication dont il vient d'être question. Saint Albert et ses deux compagnons sont d'un côté ; de l'autre, des Prussiens armés. Le passage correspondant de la biographie de saint Albert est encore pris dans Kanaparz (1).

XIVme tableau. Sur ce tableau la mort de saint Albert n'est pas strictement représentée d'après les chroniques qui racontent sa vie. Ni le saint ni ses compagnons ne sont liés comme dans les biographies ; puis au lieu de la foule en fureur qui se jeta sur le missionnaire, nous ne voyons que le chef des Prussiens, Sikko, le perçant de sa lance, et un prêtre païen portant avec une hache le coup mortel à l'apôtre (2).

Au XVme tableau on voit la tête de saint Albert plantée sur un pal. Le corps est enveloppé et posé sur une planche appuyée sur un arbre et sur le pal ; le tout est gardé par un aigle perché sur un arbuste (3). Sur ce tableau est fixée la tête de

1. «Ipse vero adiit primo urbem Gyddanyze, quam ducis latissima regna dirimentem maris confinia tangunt ». Kanaparz, chez Bielowski, ch. XXVII, page 180.

2. « Ibi divina misericordia adventum ejus properante baptisabantur hominum multae catervae ».

3. « Sum nativitate Sclavus, nomine Adalbertus, professione monachus, ordine quondam episcopus, officio nunc vester apostolus. Causa nostri itineris est vestra salus, ut relinquentes simulacra surda et muta, agnoscatis Creatorem vestrum, qui solus, et extra quem alter deus non est; et ut credentes in nomine ejus vitam habeatis et in atriis immarcescibilibus cœlesticum gaudiorum praemia percipere mereamini ». Kanaparz, chez Bielowski, CXXVIII, p. 181.

1. «Ibi fratre Gaudentio missam celebrante, sanctus ille monachus communicavit, et post sacram communionem pro aleviando labore itineris pauxillum obsonii accepit.» Kanaparz, Bielowski, CXXX p. 182. « Igitur sexta feria Gaudentius sancto viro duplex germanus cum scandens sol tres horas complesset missarum solemnia in leto gramine celebrat ». Bruno chez Bielowski, p. 217.

2. « Prosiliit a furibundo agmine ignem Sicco et totis viribus ingens iaculum movens transfixit ejus penetralia cordis. Ipse enim sacerdos idolorum et dux coniuratae cohortis, velut ex debito prima vulnera facit... Passus est autem sanctus et gloriosissimus martyr Christi Adalbertus IX calendas maji 997 ». Kanaparz, chez Bielowski C. XXX, p. 183, « Martyrisatus est autem pretiosissimus martyr carissimus Adalbertus qua die pius Georgius est saxo tritus ». Bruno, Bielowski ego ostatui rozdziat 222.

3. « Tribus videlicet diebus caput in sude fixum ab aquila custoditum ». Bielowski, 156.

lion à anneau, correspondant à celle du battant gauche.

Le XVIme tableau représente le rachat du corps du martyr aux Prussiens infidèles. Un jeune Polonais enlève respectueusement de la balance que tient un Prussien, la tête de saint Albert ; les autres Prussiens, debout à côté et armés seulement de boucliers, semblent tout étonnés et mécontents qu'il soit demeuré si peu d'or sur la balance, tandis qu'il reste encore un grand vase plein du précieux métal (1). Les Polonais de la suite de Boleslas causent gravement, probablement du poids d'or miraculeusement petit. Boleslas le Grand, debout au milieu d'eux, a sur la tête la couronne royale, semblable à celle de l'empereur Othon II (2), un pan de son long manteau est rejeté sur son bras gauche ; ce manteau est brodé d'or autour du cou et fermé par une boucle ovale, comme chez l'empereur Othon ; près du roi se tient un porte-glaive, l'épée nue à la main. Au lieu du sceptre Boleslas tient à la main une masse assez forte d'or qu'il était prêt à jeter sur la balance; de sa main gauche il semble confirmer les paroles qu'il adressa au chef des Prussiens, qui étend la main droite avec étonnement.

Le XVIIme tableau représente le moment solennel où l'on apporte à Trzemeszno la dépouille mortelle de saint Albert. Devant le corps porté par deux ecclésiastiques dans un cercueil en forme d'arche et recouvert d'un voile, marche l'évêque Unger, assisté d'un prêtre et tenant à la main un livre et un goupillon. Derrière vient Boleslas le Grand somptueusement vêtu, accompagné de sa femme Judith en pleurs (3). Au milieu, devant le cercueil, deux enfants tombent à genoux (1).

Le dernier tableau représente l'inhumation du corps de saint Albert dans la cathédrale de Gniezno. Deux prêtres déposent pieusement le corps du martyr dans le cercueil ; des deux autres le premier tient à la main un encensoir, le second un bénitier. A la tête on voit l'évêque, couvert de vêtements pontificaux, et le roi Boleslas, le sceptre à la main ; au centre de la composition, devant le cercueil, un religieux, probablement le frère de saint Albert, Radim (2).

Ces dix-huit tableaux sont, sur les deux battants, entourés de merveilleuses arabesques, de la composition la plus riche et de l'exécution la plus parfaite. C'est comme la tige d'une plante qui serpente et s'enroule sans fin, tantôt remonte, tantôt descend, ornée de rameaux fantastiques, de feuilles, de fleurs et de plumes ; dans les entrelacs apparaissent des figures humaines, des centaures, des animaux, des oiseaux. Par-ci, par-là, on aperçoit soit une chasse au lièvre, soit des chasseurs avec des arcs, soit des vendanges. Il est difficile de trouver là de la symétrie, une répétition quelconque, ne fût-ce que des mêmes sujets ; ici les êtres vivants manquent complètement, là, ils abondent; malgré cela l'harmonie est toujours observée, et tout dénote chez l'artiste la fantaisie la plus riche. Somme toute, l'œuvre est belle et très bien exécutée ; les quelques inexactitudes, et parfois le manque de fini dans la retouche au ciseau, disparaissent dans ce magnifique ensemble imitant d'une façon parfaite l'art

1. « Positum in statera corpus levissimum factum est ». — *Miracula S. Adalberti.* — Pertz, IX, 615.

2. L'artiste a négligé la circonstance que Boleslas ne fut couronné qu'en l'an 1000.

3. Judith, seconde femme de Boleslas, était son épouse depuis l'an 988.

1. Voir : *Miracula S. Adalberti*, Pertz, IV, p. 19.

2. « Post aliquantum vero temporis, orto bello inter paganos finitimos et Polonos, metuens princeps memoratus (Boleslaus) ne forte aliquo sinistro bellorum eventu tantum thesaurum perdere posset, sacras reliquias cum ingenti gloria 8 Idus novembris in Gnesen transtulit ». *Miracula S. Adalberti.* Et Bielowski : *Passio S. Adalberti Martyris*, p. 156.

gréco-romain. Aussi la porte de Gniezno, dit Lelewel, est une des plus belles qui existent, et il est douteux qu'au XIIe siècle on trouve rien qui lui soit comparable.

En examinant les autres détails de cette porte, et en les comparant avec les monuments du XIIe siècle connus d'une manière précise, on peut parfaitement déterminer l'époque où elle a été exécutée. Ainsi les arcades du premier et du troisième tableau, les tourelles du deuxième, du quatrième et du septième, sont exactement pareilles à celles de tous les dessins du XIIe siècle. La mitre à deux cornes de l'évêque, la longue crosse recourbée, les chapes enfin, ont la même forme que sur les sceaux et les monnaies authentiques du XIIe siècle. Le trône royal sur les tableaux cinquième et huitième, les sceptres et les vêtements royaux sont encore pareils à ceux que nous voyons sur les monnaies de la même époque. Tout cela réfute aujourd'hui absolument les opinions contraires, qui placent l'origine de cette porte à une époque soit plus ancienne soit plus récente.

En terminant l'étude de la porte de Gniezno, nous devons mentionner les reproductions et les dessins qui en ont été faits. En 1814, l'abbé Luboradzki, professeur de religion et de dessin à Trzemezno, a, le premier, à notre connaissance, dessiné ce précieux monument; l'abbé Siemienski avait formé le projet de joindre ce dessin à son ouvrage intitulé : *Monumenta Ecclesiae metropolitanae Gnemensis;* mais, comme nous l'avons dit plus haut, ce projet a été abandonné, nous ignorons pour quelle raison.

En 1837 l'architecte royal de Berlin, Berendt, dessina la porte et en fit faire, pour le Musée de Berlin, une reproduction en plâtre. Ce plâtre se trouve encore au Musée; le dessin a été publié dans beaucoup de journaux allemands consacrés aux beaux-arts.

En 1843, le comte Édouard Raczynski ajouta à son ouvrage : *Souvenirs de la Grande Pologne*, des gravures représentant la porte de Gniezno. La même année le docteur Ney fit paraître dans *l'Ami du Peuple de Leszno* (tome XX) une description sommaire et un dessin de la porte.

En 1856, Joachim Lelewel exécuta lui-même, pour la joindre à sa description détaillée, une gravure de la porte, d'après les dessins donnés dans les ouvrages de Raczynski et de Ney.

L'abbé Pierre Pekalski dans sa *Vie de saint Albert*, donna aussi une gravure de la porte, exécutée en 1858, à Cracovie, dans la lithographie du journal *Czas*.

La dernière reproduction en gravure de la porte de Gniezno se trouve dans la troisième série des *Monuments de l'art du moyen âge et de la Renaissance dans l'ancienne Pologne*, exécutée dans la lithographie de Maximilien Fajans, à Varsovie. Cette dernière gravure a été faite d'après la photographie d'un plâtre se trouvant dans la collection laissée par feu le comte Alexandre Przezdziecki; ce plâtre avait été spécialement fait pour le comte en 1859 par le sculpteur Chojnacki, sur l'original même.

Enfin il existe encore quatre imitations en papier de la porte Gniezno ; elles sont recouvertes d'une peinture verte qui imite le dépôt qu'ont laissé sur l'original tant de siècles écoulés. Ces reproductions ont été exécutées sous la direction du savant archéologue Charles Beyer, l'une pour Cracovie, l'autre pour la Bibliothèque des Ossolinski, à Lemberg ; la 3me pour M. Podczaszynski; la 4me pour l'auteur à Varsovie.

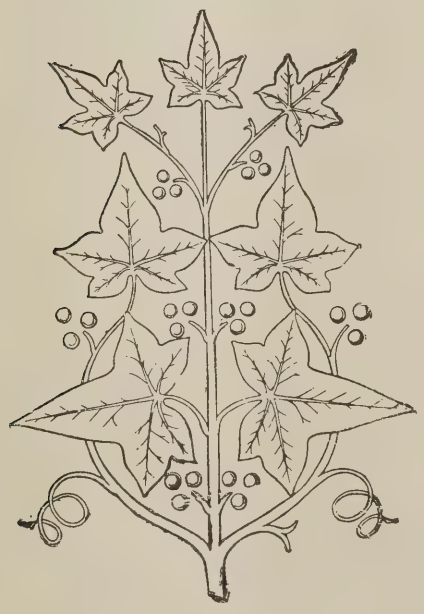
Si nous comparons maintenant toutes les reproductions citées plus haut, et même la

gravure d'après photographie que nous donnons ici, à l'original, nous trouvons une immense différence. Tous ces dessins sont trop beaux, sans caractère et sans cachet d'antiquité ; les arabesques sont partout négligées. De toutes les gravures la meilleure est encore celle donnée par les *Monuments de l'art du moyen âge.*

Pour ce qui est des descriptions de la porte de Gniezno, autres que celles qui accompagnent les gravures, personne de ceux qui ont dans leurs écrits parlé de Gniezno n'a pu la passer sous silence. Dans ces derniers temps le docteur Joseph Lepkowski en a parlé avec compétence dans ses deux ouvrages : *Les Monuments de Kruszwica, Gniezno et Cracovie* (Cracovie, 1866), et *L'Art et son Histoire* (Cracovie, 1872). Dans beaucoup d'ouvrages allemands, notamment dans ceux de Springer, de Loh, de Müller, la porte se trouve décrite. Les véritables artistes s'inclinent avec respect devant ce monument ; il fut un temps où des pseudo-artistes, des dilettanti, des pseudo-amateurs, voulurent transporter l'original au Musée de Berlin. Grâce à Dieu ils n'ont point réussi.

LADISLAS GLINKA (1).

1. Monsieur Ladislas Glinka est le traducteur de l'étude que l'on vient de lire et qui, dans son texte original, émane de la plume de notre collaborateur, M. l'abbé Brykizynski.



Iconographie romaine de sainte Agnès.

Deuxième et dernier article. (Voyez p. 307, 4me livraison, 1890.)

III.

Le P. Cahier assigne à sainte Agnès cinq attributs : « Agneau, Ange, Bûcher, Chevelure, Enfant. » Ce n'est pas suffisant : Rome en admet vingt-sept.

Age. — Le Bréviaire Romain, dans le premier répons des Matines, lui donne treize ans au moment de son martyre : « Diem festum sacratissimæ virginis celebremus qualiter passa sit beata Agnes ad memoriam revocemus ; tertio decimo ætatis suæ anno mortem perdidit et vitam invenit, quia solum vitæ dilexit auctorem. Infantia quidem computabatur in annis, sed erat senectus mentis immensa. » L'homélie de saint Ambroise porte aussi : « Hæc tredecim annorum martyrium fecisse traditur». Un tableau de la galerie Doria la représente réellement enfant, tandis que les autres peintres, oublieux de l'histoire, la transforment en jeune fille ou femme faite.

Anneau. — Je ne l'ai vu qu'à Milan, sur un vitrail de la fin du XVe siècle, qui a figuré, il y a quelques années, à une exposition archéologique. Sainte Agnès, couronnée de fleurs, tient un livre fermé dans la main gauche et un anneau dans la droite ; un agneau est à ses pieds. Cet attribut se justifie par ces textes de son office : « Annulo fidei suæ subarrhavit me », « Annulo suo subarrhavit me Dominus meus Jesus Christus. »

Arbres. — Sur deux verres dorés des catacombes, au Musée chrétien du Vatican, elle est entre deux arbres, qui, suivant la symbolique du temps, traduisent aux yeux l'aménité du jardin céleste (1).

Attitude. — Ste Agnès est ordinairement debout, même au moment de sa passion *(haut-relief du XVIIe siècle, à Sainte-Agnès place Navone)* (2), ce qui rend mieux sa constance et son immobilité : « immobilis », dit d'elle la cinquième leçon, extraite de saint Ambroise et qualité qu'elle partage avec sainte Lucie. On la voit à genoux et priant *(plafond de Ste-Françoise Romaine,* XVIIe siècle ; *fresq. de 1614, à Sainte-Marie de la Paix* (3)), de même que sur son bûcher *(toile du Guerchin, gal. Doria.)*

Boucles d'oreilles. — Elles sont de grande dimension et se voient sur un verre doré des catacombes, où la sainte, nimbée, est désignée par son nom ANNE *(Mus. chrét. du Vatican, Ve siècle)* et sur la mosaïque de Sainte-Agnès hors-les-murs (VIIe siècle), pour rendre ce passage des Actes et du Bréviaire : « Tradidit auribus meis inestimabiles margaritas ».

---

1. Les cinq verres dorés du Musée chrétien sont gravés dans une brochure de Mgr Martigny, intitulée : *Notice historique, liturgique et archéologique sur le culte de sainte Agnès*, in-8°, de 106 pages.

2. C'est l'œuvre magistrale d'Hercule Ferrata.

3. L'inscription suivante la date et fait connaître la destination de la chapelle, fondée par Gaspard Rivaldi ; elle est gravée sur marbre noir :

DEO. OMNIPOTENTI
IN. HONOREM
BEATISSIMAE. VIRGINIS. DEI. GENITRICIS. MARIAE
GASPAR. RIVALDVS. ROMANVS
SACELLVM. A. FVNDAMENTIS. EXTRVXIT. ET. ORNAVIT
PERPETVVM. ANNVVM. REDDITVM. ATTRIBVIT
SEPVLCHRVM. SIBI. POSTERISQVE. SVIS
IN. SACELLO. CONSTITVIT
ANNO. SALVTIS. MDCXIIII

Les vierges qui escortent ici leur reine sont : sainte Claire, sainte Agnès, sainte Brigitte et sainte Cécile.

Bûcher. — Sainte Agnès se tient sur le bûcher, dont la flamme la respecte. « Romæ, passio sanctæ Agnetis virginis, quæ sub præfecto Urbis Symphronio ignibus injecta, sed iis per orationem ejus extinctis, gladio percussa est » (*Martyrol. Rom.*). Sur la toile du Guerchin, galerie Doria, le bourreau y met le feu. A son église, place Navone, une magnifique sculpture, en haut-relief, du XVIIe siècle, place au-dessus d'elle un phylactère où est écrit : IN MEDIO IGNIS NON SVM AESTVATA. Elle dit, dans une des antiennes des Laudes : « Benedico te, Pater Domini mei Jesu Christi, quia per Filium tuum ignis extinctus est a latere meo. » La *Légende d'or* s'exprime ainsi : « Tunc vicarius, Aspasius nomine, jussit eam in copiosum ignem jactari, sed in duas partes flamma divisa seditiosum populum exurebat et eam minime contingebat ».

Chapelet. — Memling, au XVe siècle, dans un charmant tableau de l'Académie de Saint-Luc, le lui met entre les mains, pour exprimer la prière assidue.

Cheveux. — Lorsque sainte Agnès eut été dépouillée de ses vêtements, ses longs cheveux, poussant rapidement, couvrirent entièrement sa nudité. Telle la sculpta l'Algarde, emmenée par des soldats, sur l'autel de la crypte, qui occupe l'emplacement du *lupanar* où elle fut exposée (1). « Tunc præfectus jussit eam expoliari et nudam ad lupanar duci. Tantam autem densitatem capillis ejus Dominus contulit ut melius capillis quam vestibus tegeretur » (*Leg. aur.*). Mais quand elle y fut entrée, elle y trouva un ange, rayonnant de lumière, qui lui remit une robe blanche : « Ingressa autem turpitudinis locum, angelum præparatum invenit (ici s'arrête l'antienne du bréviaire), qui locum claritate nimia circumfulsit sibique stolam candidissimam præparavit. Sicque lupanar fit locus orationis, adeo mundior exiret quam fuisset ingressus, qui immenso lumini dabat honorem ». (*Ibid.*)

Collier. — Le mosaïste du VIIe siècle l'a mis au cou de la jeune vierge, à l'abside de l'église de la voie Nomentane. Les Actes, répétés par le Bréviaire, l'exigeaient : « Dexteram meam et collum meum cinxit lapidibus pretiosis ». Le bracelet manque pour compléter la parure céleste.

Couronne. — Sainte Agnès porte la couronne sur sa tête, comme au jour des noces, pour témoigner qu'elle est l'épouse du Christ (*Mosaïq. du VIIe siècle ; verre églomisé du XIIIe siècle, au Mus. du Vatican ; tabl. du XVe s., ibid.*). Sa statue, sculptée au XVIe siècle, dans l'église des Boulangers, est accompagnée de cette inscription significative : AGNI SPONSA PARITER ET VICTIMA. Une de ses antiennes porte :

1. *Fornication* vient de *fornix*, voûte : elle se faisait « sub fornicibus » des cirques, bains et théâtres (V. Lampridius, *in vit. Heliogabal.*; Juvénal, *Sat.* III, v. 65 ; Boulanger, *De circorum*, cap. LVI). C'est pourquoi Prudence a dit à propos de sainte Agnès :

« Cui posse soli cunctipotens
Castum vel ipsum reddere fornicem. »

La crypte de sainte Agnès est formée par deux travées de voûte qui restent du rez-de-chaussée du cirque agonal, construit par Alexandre Sévère.

J'écrivais, en 1869, dans la *Correspondance de Rome :*

— « On répare en entier la place Navone : les deux égoûts, qui se trouvaient près des deux fontaines latérales, ont été supprimés et remplacés par des canaux souterrains, d'un très beau travail, ce qui a permis de constater l'existence du sol antique de l'arène du Forum agonal et ses substructions illustrées par le martyre de sainte Agnès, qui y fut exposée *sub fornicibus* et ensuite placée sur le bûcher, dans l'attitude qu'a si bien reproduite Hercule Ferrata dans la statue placée à l'autel de la sainte, en l'église voisine.

« Dans la *Via de' Coronari*, qui doit son nom aux marchands de chapelets, était autrefois le *Corso* de Rome, transporté au XVIe siècle à la *Via Giulia* et fixé par Alexandre VII au lieu actuel. On vient de retrouver les polygones de silex indiquant l'antique voie romaine qui allait rejoindre, un peu plus bas que le Pont Saint-Ange, le Pont triomphal, dont on aperçoit encore des restes près de l'hôpital du Saint-Esprit. »

« Et tanquam sponsam decoravit (JESUS CHRISTUS) me corona [1] ». Ailleurs, cette couronne gît à ses pieds, ce qui est moins respectueux et lui enlève son véritable sens. La couronne de roses *(Sainte-Agnès, place Navone, XVIIe siècle ; stuc, à St-Nicolas de Tolentin, XVIIe s.)* [2] peut symboliser soit la virginité, soit le martyre, selon que les fleurs sont blanches ou rouges.

Cette couronne vient du ciel : la main de Dieu la tient au-dessus de sa tête, pour en parer l'épouse qu'il s'est choisie, dans la mosaïque absidale de l'église *extra muros* et l'épouse fidèle, par reconnaissance, l'offre au Christ, à deux mains, dans la mosaïque absidale de Saint-Marc (IXe siècle) [3].

Un verre doré des catacombes, qui est au Vatican, représente sainte Agnès entre deux colombes, qui tiennent chacune au bec une couronne [4]. Prudence interprète ce symbole de la double récompense due à la virginité et au martyre :

« Duplex corona est præstita martyri :
Intactum ab omni crimine virginal,
Mortis deinde gloria liberæ.....
Cingit coronis interea Deus
Frontem duabus martyris inclitæ ;
Unam decemplex edita sexies
Merces perenni lumine conficit,
Centenus extat fructus in altera [1] ».

Saint Matthieu (XIII, 8) semble, en effet, consacrer le nombre soixante à la virginité et le nombre cent au martyre.

Croix. — La croix équivaut à la profession de chrétienne sur un tableau du XVe siècle, au Musée chrétien du Vatican ; à l'instrument du salut flotte un étendard de ralliement, marqué d'une croix rouge, qui indique la rédemption par le sang. Les stucs de l'église de Saint-Nicolas de Tolentin (XVIIe s.) l'ont aussi adoptée.

Éléphant. — Dans les anciens Bestiaires, l'éléphant, surtout s'il est blanc, symbolise la chasteté. Or sainte Agnès avait répondu au jeune homme qui la poursuivait, en parlant du Christ, son époux spirituel : « Quem cum amavero, casta sum » (3e rép. de mat.). Il n'est donc pas étonnant qu'un des stucs de sa chapelle, à Saint-Nicolas de Tolentin, la montre caressant cet animal, dont elle a également la force.

Feu. — Le feu est sous ses pieds *(tabl. du XVIe siècle, à Sainte-Agnès hors-les-murs).* Dans la mosaïque absidale du VIIe siècle, il se divise en deux foyers et ne l'atteint pas, « in duas partes flamma divisa » *(Leg. aur.).*

Gemmes. — Dans la même mosaïque et à celle de Saint-Marc, la parure de la sainte est gemmée et ses vêtements étincellent de pierres précieuses. « Christus circumdedit me vernantibus atque coruscantibus gemmis pretiosis » *(Ant. du 3e noct.).* Un tableau du XVIe siècle, à Sainte-Agnès hors-les-murs, la couvre de pierres précieuses, ce qu'explique la légende : XPS CIRCVMDEDIT ME VERNATIS. ATQ. CORVSCANTIBVS. GEMIS PRECIOSIS.

1. On lit encore dans le Bréviaire : « Posuit signum in faciem meam ut nullum præter eum amatorem admittam ». — « Ipsi soli servo fidem, ipsi me tota devotione committo ». — « Jam corpus ejus corpori meo sociatum est ». — « Ipsi sum desponsata, cui angeli serviunt, cujus pulchritudinem sol et luna mirantur ».

2. Ces stucs décorent la voûte de sa chapelle : ils sont au nombre de quatre.

3. Voir cette mosaïque, datée du pontificat de Grégoire IV et de l'an 774, dans les *Vetera monimenta* de Ciampini, t. II, pl. XXXVII. Sainte Agnès est vêtue d'une robe d'or, ses pieds sont chaussés de mules rouges et elle offre sa couronne des deux mains dans un linge blanc ; un bandeau retient ses cheveux, ce qui dénote une chevelure soignée ; elle a des boucles d'oreilles et un nimbe d'or, ourlé de blanc et de rouge, par allusion à sa gloire, sa virginité et son martyre. Son nom est écrit sur fond vert en lettres bleues : SCA AGNES, sur l'escabeau qui la rehausse, en signe de triomphe au ciel.

4. Gerspach l'a reproduit dans la *Verrerie*, p. 69.

1. *Rev. de l'Art chrét.*, 1885, p. 147.

Glaive. — Sainte Agnès périt par le glaive : on le trouve sous ses pieds dans la mosaïque du VIIe siècle et parmi ses attributs figurés, au XVIIe siècle, autour de l'église de la place Navone. Un tableau du XVIe, à Sainte-Agnès hors-les-murs, la montre décapitée ; de même, sur les stalles de Saint-Eusèbe, au siècle suivant. Saint Ambroise, dans une des leçons de l'office, dit qu'après avoir prié debout, elle fléchit la tête : « Stetit, oravit, cervicem inflexit ». La *Légende d'or* assure, au contraire, qu'elle eut le cou transpercé par le fer du bourreau : « Tunc Aspasius in gutture ejus gladium immergi præcepit et sic sponsus candidus et rubicundus ipsam sibi sponsam et martirem consecravit. »

Lampe. — Elle convient aux vierges sages et entre en conséquence dans la série du pourtour de Sainte-Agnès, place Navone, parmi les neuf attributs que tiennent les anges en son honneur [1].

Licorne. — A Saint-Nicolas de Tolentin, dans une fresque du XVIIe siècle, sainte Agnès caresse une licorne, qui, en iconographie, est le symbole de la virginité.

Lis. — Le lis, par sa blancheur, exprime la pureté de la vierge : je le rencontre deux fois au XVIIe siècle, sur une fresque et sur les emblèmes de l'église de la place Navone. Le *Martyrologe romain* rappelle cet éloge de saint Jérôme : « Omnium gentium litteris atque linguis, præcipue in ecclesiis, Agnetis vita laudata est, quæ et ætatem vicit et tyrannum et titulum castitatis martyrio consecravit ».

Livre. — Il symbolise la prière et la foi catholique. Sainte Agnès le tient : au VIIe siècle, dans la mosaïque de son église hors-les-murs ; au XVIe, sur la statue de l'église des Boulangers ; au XVIIe, sur le plafond en bois sculpté de l'église de la voie Nomentane et le tombeau du cardinal Sfondrati, à Sainte-Cécile. Il constitue même un de ses attributs les plus communs : aussi n'a-t-il pas été omis dans la nomenclature des emblèmes représentés place Navone.

Oiseaux. — Sur un verre doré des catacombes, au Musée chrétien du Vatican, deux oiseaux escortent sainte Agnès [1] ; sur un autre verre, ils ont au bec chacun une couronne. Dans l'iconographie des premiers siècles, ces oiseaux sont des colombes, pures et innocentes, comme l'âme régénérée ; « columba innocens et sine felle », disent les inscriptions. Elles symbolisent les âmes des élus, parmi lesquels Agnès vient prendre place et où elle reçoit la récompense due à ses mérites. La dernière antienne des Laudes le dit équivalemment : « Congaudete mecum et congratulamini, quia cum his omnibus lucidas sedes accepi ».

Orante. — Ce terme a été inventé par les archéologues pour traduire l'attitude spéciale de la prière, où le fidèle debout étendait les bras vers le ciel. Hercule Ferrata a ainsi sculpté sainte Agnès, à son autel de la place Navone ; mais, plus anciennement, à l'origine même du culte, elle apparaît en orante sur cinq verres dorés (IVe-Ve siècle), où elle est désignée nommément, avec de curieuses variantes d'ortho-

1. Je ne vois pas figurer ailleurs les anges, quoique sa légende en mentionne un, gardien de sa vertu, comme il est rapporté aussi de sainte Cécile : « Mecum enim habeo custodem corporis mei angelum Domini ». *(2e ant. des Laudes).*

1. Les cinq fonds de coupe, en verre doré, provenant des catacombes, doivent être jugés ensemble et non isolément. Séparément, on pourrait être tenté de croire qu'il s'agit ici d'une Agnès quelconque, car, ailleurs, on voit de même un personnage *orant*, protégé et assisté soit par Dieu, soit par ses saints, sans qu'il soit lui-même *saint*. Mais l'hésitation disparaît quand on observe la riche parure de tête de sainte Agnès et surtout le *nimbe*, qui existe certainement sur un des verres.

graphe : (A)GNES, ACNE, ANNES, ANNE. Le *Bréviaire romain* a une antienne de *Magnificat*, qui donne à cette attitude un cachet historique : « Beata Agnes in medio flammarum, expansis manibus, orabat : Te deprecor, omnipotens, adorande, colende, Pater metuende, quia per sanctum Filium tuum evasi minas sacrilegi tyranni et carnis spurcitias immaculato calle transivi ». Ce geste est familier à l'époque. Le *Bréviaire* l'attribue aussi à sainte Agathe : « Stans beata Agatha in medio carceris, expansis manibus, orabat ad Dominum » et à sainte Cécile : « Expansis manibus orabat ad Dominum. »

Il est certain que, dans ces trois circonstances, il s'agit bien d'une prière et les trois vierges martyres peuvent alors être parfaitement qualifiées *orantes*. Il n'en va plus de même pour les verres dorés, qui ne montrent pas sainte Agnès à un moment déterminé de sa passion, mais jouissant de la félicité éternelle. Dès 1857, j'écrivais à Rome : « Agnès, introduite au ciel par ses protecteurs et ayant reçu d'eux un souhait de vie, ne semble-t-elle pas, quand elle est seule, jouir, au milieu des arbres et des oiseaux, des délices du paradis ? *Orante* ici n'est pas *priante*. Son geste n'est pas, ne doit pas être supplication, dans quel but ? mais action de grâces, reconnaissance, béatitude. Comprenons-nous bien toute la portée de la gesticulation des anciens ? Ce geste est l'acte même du bonheur qu'elle goûte en Jésus-Christ, *in pace Dei, in Deo, in Christo*, pour employer le langage des inscriptions ». Au point où en est arrivée l'archéologie religieuse, il importe de bien préciser le sens positif de certains détails iconographiques, qu'on ne peut laisser dans le vague des généralités.

Palme. — Signe du martyre, elle est aux mains de sainte Agnès jusqu'à huit fois : XIIIe siècle, verre églomisé du Vatican ; XIVe, tableau de la galerie Campana (1307); XVIe, à Sainte-Agnès hors-les-murs, statue de Nicolas Cordier [1] ; XVIIe, plafond de Sainte-Agnès hors-les-murs (1606) ; emblèmes à Sainte-Agnès, place Navone ; statue en stuc dans la nef de Sainte-Marie du Peuple.

Pieds. — Rigoureusement, sainte Agnès doit avoir les pieds chaussés, ce qui s'observe aux hautes époques, dans les trois mosaïques de Sainte-Agnès hors-les-murs (VIIe siècle), de Sainte-Praxède (IXe siècle) [2], et de Saint-Marc (IXe siècle). Au XVIe, elle est encore chaussée sur un tableau de Sainte-Agnès hors-les-murs ; au XVIIe, on lui met des sandales, à Sainte-Marie du Peuple et au tombeau du cardinal Sfondrati.

Prière. — L'orante est debout, mais la priante à genoux *(fresque de 1614, à Sainte-Marie de la Paix ; toile du Guerchin, galerie Doria)*.

Saints Pierre et Paul. — Un verre doré des catacombes, au Musée chrétien du Vatican (IVe siècle), place Sainte-Agnès entre saint Pierre et saint Paul, tous les trois nommés par une inscription latine : ANNES, PETRVS, PAVLVS ; à la suite, on lit ZEZES, c'est-à-dire, *vis*. Les deux apôtres, chefs du collège apostolique, sont là comme patrons et protecteurs d'Agnès : ils l'introduisent au ciel. Nous en avons un exemple notable dans les mosaïques de Sainte-Praxède et de Saint-Jean de Latran. En même temps ils disent à leur cliente : *Agnès, vis*. En effet, par sa mort chrétienne,

1. Cette statue surmonte le maître-autel. Le torse est antique et d'albâtre oriental : l'artiste lorrain y a ajouté une tête, des mains et des pieds de bronze doré. Il en résulte une véritable œuvre d'art, de l'aspect le plus attachant.

2. Chapelle Saint-Zénon ou de la Sainte-Colonne. Son nom est écrit près d'elle : SCA AGNES. Voir les mosaïques de Ciampini, de Garucci et de de Rossi.

la vie bienheureuse, qui est la vraie vie, commence pour elle (1). Une fois introduite, elle jouit seule de la félicité éternelle, attestée sur les verres par les arbres et oiseaux. Son office se fait l'écho de sa joie d'entrer au ciel, pour y voir Celui qu'elle a aimé et à qui elle a tout sacrifié : « Ecce venio ad te, quem amavi,quem quæsivi, quem semper optavi » *(Ant. du Magnificat).* — « Amo Christum, in cujus thalamum intrabo » *(3e répons des Matines).* — « Ecce quod concupivi, jam video; quod speravi, jam teneo; ipsi sum juncta in cœlis, quem, in terris posita, tota devotione dilexi » *(Ant. du Benedictus).*

Roses. — Les roses forment sa couronne de fiancée (voir *Couronne*) et sur sa robe sont semés des boutons non encore épanouis *(Mos. de Sainte-Agnès hors-les-murs).* « Rosæ, martyres », a dit saint Eucher, évêque de Lyon, dans ses *Formulæ minores.*

Tombe. — (2) Sainte Emerance est lapidée pendant qu'elle prie au tombeau de sainte Agnès, dont elle était la sœur de lait. « Romæ, sanctæ Emerentianæ, virginis et martyris, quæ adhuc catechumena, dum oraret ad sepulchrum sanctæ Agnetis, cujus fuerat collactanea, a gentilibus lapidata est». *(Martyrol. Rom.).* La *Légende d'or* est un peu plus explicite : « Emerentiana autem, ejus collactanea, virgo sanctissima, licet adhuc catechumena, dum juxta sepulchrum ejus staret et constanter gentiles argueret, ab iis lapidata est statimque terræ motus, coruscationes et fulgura exstiterunt a Deo et (adeo ut ?) ex paganis plurimi perierunt, ita quod ipsi de cætero venientes ad sepulchrum virginis non læserunt. Corpus autem Emerentianæ juxta corpus sanctæ Agnetis positum est (1) ». Sainte Émerance est représentée au retable de son autel, dans l'église de Sainte-Agnès, place Navone, dans un haut-relief de marbre, sculpté magistralement, au XVIIe siècle, par Hercule Ferrata et achevé par Léonard Redi, Lombard également (2). Elle est agenouillée (3) devant la tombe et prie : Agnès lui apparaît, escortée de deux anges, qui tiennent l'un un lis et l'autre un agneau. Les païens lui jettent des pierres qui l'écrasent : un ange lui apporte du ciel une palme et une couronne de roses (4).

Vêtements. — Sainte Agnès, dans la mosaïque absidale de son église *extra muros* porte une robe brune, signe d'humilité ; mais elle a par dessus une cyclade gemmée : « Induit me Dominus cyclade auro texta ». *(Ant. du 2e noct.)* Les gemmes étincellent sur le tableau de Sainte-Agnès hors-les-murs (XVIe s.) et la robe est d'or sur la mosaïque absidale de Saint-Marc (IXe s.). La robe est entièrement blanche, au XVIIe siècle *(fresq. à Sainte-Marie de la Paix,* 1614 ; *toile du Guerchin, gal. Doria),* afin d'attester complètement, non seulement sa virginité et son titre d'épouse du Christ, mais

1. « Mortem perdidit et vitam invenit, quia solum vitæ dilexit auctorem ». (1er *rép. de Mat.*)

2. Au Musée du Capitole existe une inscription qui rappelle le vœu fait par Potitus à sainte Agnès, vœu qui consistait en ornements apposés à sa tombe ou à son église (Armellini, *Cronachetta mensile*, t. V, p. 11) :

MarTYRE AGNETI POTITVS SERBVS DEI ORNAVIT.

1. Sainte Emerance repose près de sainte Agnès, au maître-autel de l'église cardinalice de Sainte-Agnès hors-les-murs. Son chef est conservé à Saint-Pierre-ès-liens. Sa fête se célèbre le 23 janvier : il en est seulement fait mémoire dans l'office, où elle a une leçon propre.

2. Piazza, *Emerologio di Roma*, p. 76.

3. Il eût été plus conforme à la tradition de la figurer debout, *staret* selon la *Légende d'or.* Le martyrologe précise le but de sa station au tombeau, *oraret;* sa leçon dit de même *orans.*

4. Le P. Cahier lui reconnaît deux attributs : « Pierres, Sépulcre » (p. 817). Il aurait pu ajouter *groupe.* A Saint-Marcel, une fresque de 1597, qui décore le chœur, lui met une couronne sur la tête, une palme à la main et des pierres dans un pli de sa robe.

aussi son martyre [1] : « Induit me Dominus vestimento salutis et indumento lætitiæ circumdedit me et tanquam sponsam decoravit me corona » *(Rép. du 2e noct.)*.

Le vêtement, qui compte au nombre des attributs, à Sainte-Agnès, place Navone, doit rappeler celui dont l'ange la couvrit lorsqu'elle fut exposée dans le *lupanar* du cirque agonal.

Le *voile*, symbole de modestie, qui complète la parure de la jeune fiancée, se rencontre deux fois seulement : sur un fond de verre doré des catacombes et au tombeau du cardinal Sfondrati, sculpté par Étienne Maderne.

Vierge. — Sur un verre doré, Agnès se trouve en face de la Vierge, MARIA. Sur un panneau peint du XVe siècle, au Musée du Vatican, elle escorte la Reine des Vierges, assise en majesté, en compagnie de sainte Madeleine [1], sainte Agathe, sainte Claire, sainte Élisabeth de Portugal, sainte Marguerite et sainte Catherine d'Alexandrie. N'avait-elle pas dit et l'office ne répète-t-il pas : « Amo Christum, ... cujus Mater virgo est, cujus Pater feminam nescit » ? Puis, lors de son apparition à ses parents : « Ne me, parentes, mortuam lugeatis, nam una cum his virginibus vivo apud illum in cœlis quem in terris tota mente dilexi ». *(3e leçon de l'office du 28 janvier.)* Dans la chapelle Rivaldi, à Sainte-Marie de la Paix, peinte à fresque en 1614, la Vierge, assise également sur un trône, est assistée de sainte Claire, sainte Agnès, sainte Brigitte et sainte Cécile.

1. Aux hautes époques, le blanc signifie le martyre. L'Apocalypse le dit très clairement : « Qui vicerit, sic vestietur vestimentis albis » (III, 5) ; « Viginti quatuor seniores sedentes, circumamicti vestimentis albis » (IV, 4). — « Hi qui amicti sunt stolis albis qui sunt et unde venerunt ?... Et dixit mihi : Hi sunt qui venerunt de tribulatione magna et laverunt stolas suas et dealbaverunt eas in sanguine Agni » (VII, 13, 14).

Le troisième répons de l'office du commun des martyrs répète le texte Apocalyptique : « Isti sunt qui venerunt ex magna tribulatione, et laverunt stolas suas in sanguine agni ».

Au IVe siècle, on a inséré dans le *Te Deum* cette phrase significative, qui concorde parfaitement avec l'iconographie primitive : « Te martyrum candidatus laudat exercitus ».

Écoutons maintenant des écrivains contemporains de cette pratique, saints Zénon et Prudence :

« Agnus vestram nuditatem velleris sui niveo candore vestivit ». (*S. Zeno, Homil. de duob. signis*).

« Chorus unde surgens
Tendit in cœlum niveus togatæ
Nobilitatis ».

(PRUDENT., *Peristeph.* 74, où il parle des martyrs de Saragosse).

« Nunc Angelorum particeps
Collucis insigni stola
Quam testis indomabilis
Rivis cruoris laveras ».

(PRUDENT., *Hymn. V de S. Vincent.*)

Sainte-Rufine, évêché suburbicaire de Rome, se nommait dans le principe *Silva nigra*. Après le martyre de sainte Rufine et de sainte Seconde, elle fut appelée *Silva Candida* (*Bullet. d'arch. chrét.*, 1875, p. 119, *note*).

IV.

L'AGNEAU est l'attribut principal et constant. Je l'ai observé jusqu'à vingt-quatre fois, à partir du XVe siècle : cependant, son emploi est plus ancien, car il apparaît, dès le VIe, à Saint-Apollinaire-le-neuf à Ravenne, dans les mosaïques de la nef, et je le retrouve, au XIVe, sur les fresques du *Sacro speco*, à Subiaco. Je ne citerai pas tous les monuments où il figure, mais seulement les plus intéressants, surtout au point de vue de la variété du type.

L'agneau est debout, une petite clochette au cou, près de sainte Agnès, à Ravenne. Il se tient à ses pieds, debout ou couché *(gal. Campana, tabl. de 1307 ; Académ. de Saint-Luc, tabl. de Memling, XVe s. ; Sainte-Agnès hors-les-murs, tabl. du XVIe s. ; plafond de Sainte-Françoise Romaine, sculpture de haut-relief, XVIIe s.)*. Sainte

1. Sainte Madeleine se refit une virginité par sa pénitence.

Agnès le caresse *(Stuc du XVIIe s., à Saint-Nicolas de Tolentin ; tabl. de la gal. Doria; statue en stuc, dans la nef de Sainte-Marie du Peuple, XVII s.)*; elle le porte sur une main ou dans ses bras *(verre églomisé, au Vatican, XIIIe s. ; panneau à fond d'or, chez Don Marcello, XIVe s. ; statue, égl. des Boulangers, XVIe s. ; tabl. de Carlo Dolci, gal. Corsini)*; ou sur son livre *(plafond de Sainte-Agnès hors-les-murs*, 1606; *stalles du XVIIe s., à Saint-Eusèbe)*. Elle le montre sur un rocher (1) *(Tomb. du card. Sfondrati)*. Il assiste au supplice, près du bûcher *(toile du Guerchin* (2), *gal. Doria)*.

Or cet agneau est l'Agneau divin, le Christ symbolisé, ainsi que l'attestent le nimbe crucifère qui entoure sa tête, au XIVe siècle (fresque *du Sacro Speco* (3), *tableau de Don Marcello*), et sur une sculpture en bois du XVe siècle, au Musée Poldi, à Milan, l'étendard blanc de la résurrection, marqué d'une croix rouge. Lors de son apparition après sa mort, sainte Agnès était accompagnée de cet agneau, dont le Bréviaire, dans l'antienne du *Magnificat*, donne le sens mystique : « Stans a dextris ejus, nive candidior, Christus sibi sponsam et martyrem consecravit ». Son rôle est donc de rester unie à l'Agneau, qui devient son époux immaculé et qui la laisse intacte : « Quem cum amavero, casta sum ; cum tetigero, munda sum ; cum accepero, virgo sum » *(3e rép. de Mat.)*. Épouse, elle est aussi victime par son martyre : sa statue, dans l'église des Boulangers, a bien fait d'inscrire, pour expliquer l'agneau qu'elle tient sur sa main, cette gracieuse épigraphe :

AGNI SPONSA PARITER ET VICTIMA.

Le nom d'Agnès se prêtait, d'ailleurs, à ce symbole. Aussi la *Légende d'or* commence-t-elle ainsi le récit de sa passion : « Agnes dicta est agna, quia mitis et humilis tanquam agna fuit, vel a græco quodam *agnos*, quod est pius, quia pia et misericors exstitit. »

Il est opportun de rappeler que, tous les ans, après la messe célébrée pontificalement, l'abbé du monastère de Sainte-Agnès hors-les-murs, général de l'ordre des chanoines réguliers du Saint-Sauveur de Latran, bénit solennellement deux agneaux enrubannés et posés sur des coussins aux deux coins de l'autel ; leur laine, filée et tissée par des religieuses, sert à faire les palliums, insigne de la dignité patriarcale, primatiale et métropolitaine.

X. Barbier de Montault,
Prélat de la Maison de Sa Sainteté.

1. Dans l'iconographie des premiers siècles, l'agneau est toujours debout sur un tertre ou colline, d'où coulent les quatre fleuves du paradis.

2. Cette toile est vraiment un chef-d'œuvre. Les autres tableaux de maîtres, dans les galeries de Rome, sont : du Garofolo, au Capitole ; de Durantini, à l'Académie de St-Luc ; de Thadée Bartoli, galerie Borghèse ; de Guido Reni, galerie Colonna ; de Carlo Dolci, galerie Corsini ; du Titien, galerie Doria.

3. *Annal. arch.*, t. XVIII, p. 354.

Mélanges.

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne [1].

AVRIL.

1°. — Périodiques.

REVUE ÉPIGRAPHIQUE DU MIDI DE LA FRANCE, t. III, 1er fasc., janvier-mars 1890. Vienne in-8°.

P. 3. Fragment de marbre trouvé à Vienne, près de l'église Saint-Pierre, en septembre 1889. Restitutions de M. Allmer.

53. ..... *qui vixit annos*
IIII OBIIT... *p. c. constan*
TINI AVG..... *resur*
GET IN *christo*
Vase ansé
colombe et [*colombe*]
godronné.

[..... *qui vixit annos*...] *IIII; obiit* [... *p*(*ost*) *c*(*onsulatum*) *Constan*]*tini aug*(*usti*) [..... ; *resur*]*get in* [*Christo*].

M. Allmer pense que cette inscription chrétienne est datée de l'année 410 et que l'empereur qu'elle mentionne est l'usurpateur des Gaules Constantin III. [Cf. l'inscription de Trèves rapportée par M. Ed. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, t. I, p. 353.]

BULLETTINO DI ARCHEOLOGIA E STORIA DALMATA. Spalato, Ann. XIII, nos 3 et 4, mars-avril 1890, in-8°.

Pages 33 à 37 et 49 à 53. F. Bulic, « Ritrovamenti riguardanti la topografia suburbana dell'antica Salona ». (Avec une planche).

P. 49. «... Colla continuazione degli escavi in gennajo a. c., vennero in luce tre arche sepolcrali murate, coperte da tre lastroni, con iscrizione. Sotto il primo lastrone..... stava une tomba orientata, e sotto i due [altre] lastroni... si trovarono due tombe parallelle orientate pure... Le iscrizioni sono le seguenti :

54.
a 1 ✠ HICIACIT IOHANNES
PECCATVR ET IN
DIGNVS PRESBITER·

b EXPLETO ANNORVM CIR
5 CVLO QVINTO HVNC
SIBI SEPVLCRVM IO
HANNIS CONDERE IVSSIT
MARCELLINO SVO PROCoN
SVLENATO GERMANO PRAE
10 SENTE SIMVL CVNCTOSQVE

c NEPOTES ORNAVIT TVMOLVM
MENTE FIDELI DEFVNCTVS ACCES
SIT OBSIS VNA CVM CONIVGE NATIS
ANASTASII SERVANS REVERENDA
15 LIMINA SCITERTIO POST DECIMVM
AVGVSTI NVMERO MENS INDLIPRAE
FINIVIT SAECVLI DIEM·

L. 2 : *peccatur* = *peccator*. L. 4 et 5 : *circulus annorum* = 10 ans ? L. 8 à 10 : *Johannes presbyter* était le père du proconsul Marcellinus. (Cf. de Rossi, *Bull. di arch. e storia dalmata*, 1890, n° 5, p. 66). L. 13 : *obsis* = *obses*. L. 14 et 15 : le vers *Anastasii servans reverenda limina sancti* fait allusion à l'office de *custos martyrum* que le prêtre *Johannes* devait remplir auprès du sépulcre de saint Anastase. L. 16 : *mens* = *mensis; ind* = *indictione*.

M. Bulic croit que LI est une faute de gravure pour II, et il date l'inscription de l'année 599. Marcellinus, proconsul de Dalmatie, fut remplacé sur son siège au mois d'octobre 598.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE DU COMITÉ DES TRAVAUX HISTORIQUES ET SCIENTIFIQUES, Paris, année 1889, n° 3, in-8°.

P. 361 à 372. Cagnat, *Inscriptions nouvelles d'Afrique*.

P. 361. Fragment découvert à Bordj-Halal (Tunisie). Lecture de M. Cagnat :

55. //// IS TEMPORIBVS PIISS· AVG ////
////// STINIANI ET TEVDORAE
///// ONIS GLORIOSSIMI EX/////
///// E FECT// AFRICAE//////

[*Aedificata felicissim*]*is temporibus piis*(*imorum*) *Aug*(*ustorum*) [*nostrorum Ju*]*stiniani et Teudorae*, [*providentia Solom*]*onis glorio*(*si*)*ssimi, ex* [*consule, mag*(*istri*) *mil*(*itum*), *bis pra*]*efect*(*i*) *Africae*.

Ce texte est une réplique de l'inscription n° 1259 du C. I. L., t. VIII.

P. 361. Fragment d'inscription découvert à Henchir Chigarnia. Estampage de M. Mangiavacchi :

56. VNVI
ET FILIETI
ICSVNTRE
IVLIANI
EIVS ΔEO CV

P. 366. A Sousse, dans un hypogée : *a*, inscription peinte sur le plâtre de scellement d'une tombe ; *b*, inscription gravée au trait sur une brique de la même tombe :

57. *a* DATIBA IN PACE
b DATIBA I PACE

1. Troisième article. Voy. p. 316, 4me livraison, 1890.

P. 373. Rapport de M. S. Reinach sur une communication de M. De la Blanchère relative à une inscription de Testour. [Cf. *Ephem. epigr.*, v, 539.]

Ce texte est ainsi conçu :

58. SANTAS TRES
MAXIMA
ET ΔONATIILA *(sic)*
SECVNΔA
BONA PVELLA
VXIT AN GY

M. De la Blanchère l'attribue au VIIIe siècle, mais il me paraît plus ancien, et je le crois plus vraisemblablement du VIe ou des premières années du VIIe.

COMPTES-RENDUS DE L'ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES, 14e série, t. XVIII, 1890.

P. 54 et 55. Edm. Le Blant, *Note sur deux monuments de l'antiquité chrétienne.*

P. 54. Fresque des catacombes romaines inspirée de la parabole des dix vierges. Au milieu du tableau est une femme en prières.

P. 55. Fragment de l'épitaphe d'un juif converti :

59. *Locus Pasca ?* SII
.....QVI NOMEN HABVIT IVDA
.....*i* DVS SEPT*embris*

COSMOS, nouv. série, t. XVI. Paris, 1890, in-4°.

P. 104. A. Delattre, *Épigraphie chrétienne.* Inscriptions découvertes à Maktar (Tunisie) par M. le capitaine Bordier.

« Pierre presque carrée mesurant 0^m57 de largeur sur 0^m60 de hauteur ». Les lettres ont 0^m04 :

α☧ω
60. FAVSTINVS PRESB
VIXIT IN DIACONA
TV ANNIS XXXIIII ET IN
PRESB ANNOS II ME
ns G

L. 1, PRESB=*presb(yter);* l. 4, PRESB=*presb(yteratu);* l. 5, G=VI.

« Pierre haute de 0^m75 et large de 0^m48 ». Les lettres ont 0^m06 :

61. D M S
POMPE
IVS CER
CADIO IN
PACE VIX
ANNIS XV
ME V

Cette épitaphe est surtout intéressante par la formule païenne qui la commence et paraît indiquer soit que les lapicides gravaient par habitude les trois lettres D M S, même lorsqu'il s'agissait d'un chrétien, soit que les cippes étaient livrés tout taillés à l'acheteur, après avoir reçu la traditionnelle consécration aux dieux Mânes.

2°. Travaux relatifs à l'épigraphie chrétienne.

C. JULLIAN. INSCRIPTIONS ROMAINES DE BORDEAUX, t. II. Bordeaux, 1890, in-4°.

P. 9 et 166. *Dédicaces de Basiliques.* (Poésies de Fortunat, *Carmina*, 1, 6 et 11). [Cf. Ed. Le Blant, I. C. G., t. II, pp. 380 et 381].

P. 13. *Épitaphes d'évêques.* (Poésies de Fortunat, *Carmina*, 4, 9 et 10). [Cf. Ed. Le Blant, I. C. G., t. II, pp. 373 et 375].

P. 19. *Épitaphe du cimetière de Saint-Seurin :*

62.

[*Hi*]*c pau*[*s*]*at* [*i*]*n pa*[*ce*] *Aucilia Pascasia. Aiutit* (pour *adjutet*) *Spir*(*i*)*tus S*(*anctus*) *!* [Cf. Ed. Le Blant, I. C. G., t. II, p. 372 et pl. n° 468]. C'est la seule épitaphe de la Gaule qui renferme l'invocation au Saint-Esprit.

P. 28. N°s 852, 854 et 855. *Caisses sépulcrales du cimetière de Saint-Seurin. Monogrammes du Christ gravés sur les faces.*

P. 33. *Épitaphes du cimetière de Saint-André.* « Fragment d'une plaque de pierre épaisse de 0^m,022. Ce fragment correspond au quart de la plaque qui devait mesurer 0^m,45 de chaque côté ». Héliogravure :

63. Monog.
du
Christ.
MENSIIIII
IIIIXXXX .AN. BIXIT. ////
V. KAL. ////
DOM. N. TVI. ////

..... *bixit an*(*nos*) *XXXXIIII, mens*(*es*) *III, di*(*es*)... *V Kal*(*endas*)..... [*regno*] *dom*(*ini*) *n*(*ostri*) *Tur*[*ismundi*]. (De l'an 451 à l'an 453).

P. 38. Fragment sans importance.

P. 39. *Épitaphe du cimetière de Sainte-Croix.* Perdue. Fac-simile du dessin donné par Venuti dans ses *Dissertations sur les monuments de Bordeaux*, Bordeaux, 1754, p. 51. [Cf. Ed. Le Blant, I. C. G., t. II, p. 377 et pl. n° 490].

M. Camille Jullian a daté ce texte du 8 août 642, (5e année du règne de Clovis II).

P. 51 à 65. *Inscriptions et marques sur objets usuels.*

P. 151. Fragment d'épitaphe (?) rédigée en vers dactyliques. Trouvé à Loupiac.

P. 152. Épitaphe datée de l'année qui suivit le sixième postconsulat d'Honorius (405). Trouvée à Sainte-Croix-du-Mont. Héliogravure dans le Recueil de M. Jullian. (Cf. Edm. Le Blant, *Inscript. chrét. de la Gaule*, t. II, p. 384 et planches, n° 485.)

P. 270. Inscriptions des catacombes de Rome conservées à Bordeaux, l'une dans la chapelle des religieuses de

Notre-Dame, rue du Palais-Gallien, l'autre dans la chapelle du collège de Tivoli :

64. VERSA BONA MEMO
VIXIT ANNIS III
MVI DIES III

65. PROCOPIVS PVER
IN PACE
☧

L'ouvrage de M. Camille Jullian est aussi remarquablement conçu que magnifiquement édité.

MAI.

1°. — Périodiques.

WESTDEUTSCHE ZEITSCHRIFT FÜR GESCHICHTE UND KUNST, t. VIII, fasc. III. Trèves, 1889, in-8°.

P. 275. Muséographie de la Province rhénane.

Fragment de marbre blanc ayant 0m17 de haut sur 0m143 de large :

66.
HIC PAV
CIBIS DE
QVI VIXI
AMICIIS

Hic paus[*at*....], *cibis* (= *civis*) *De*...., *qui vixi*[*t annos*...] *amici is*[*tius titulum pos*(*uerunt*)

Il n'est pas absolument certain que ce texte soit chrétien, bien que la formule *hic pausat* puisse le laisser supposer. On sait que cette formule parut à Trèves vers le commencement du Ve siècle. (Cf. Edm. Le Blant, *Inscript. chr. de la Gaule*, préface, p. VIII.)

Autre fragment de marbre de 0m19 de largeur :

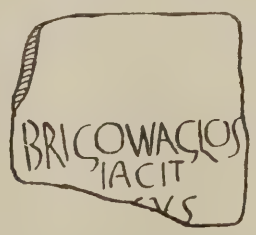
67. *hic iace*T IN PACAEFATA *lis*
*infans fi*DELIS QVIVIXI*t annos*
.... *mens*IS X PROMERITO.....
.....ISVIR EIVS TITV*lum*
posuit R ☧ IN *pace*

Le commencement de la quatrième ligne a peut-être été mal transcrit.

REVUE CELTIQUE. Paris, 1890, in-8°.

P. 344. Mowat, *Épigraphie britannique chrétienne.* Inscription celto-britannique découverte l'automne dernier à Chesterholm, l'ancienne *Vindolana.*

68.



Brigomaglos iacit... cus.

« *Brigomaglos*, dit M. Mowat, est un nom d'homme au groupe des *Brohomagli*, *Senomagli*, *Vinnemagli*, *Vendumagli ;* toutes ces formes, au génitif, ont été recueillies sur d'antiques tombeaux de la Grande Bretagne ».

Le dessin que nous donnons a été emprunté, par la *Revue celtique*, aux *Proceedings*, de la Soc. des Antiq. de New-Castle-upon-Tyne, vol. IV, 1889, p. 172 et mis à notre disposition avec beaucoup d'obligeance, par l'éditeur bien connu, M. E. Bouillon.

(A suivre.)

Le Clouet du Musée de Cherbourg.

LE monde artistique a été récemment ému de la disparition, encore inexpliquée, d'un portrait envoyé par le Musée de Cherbourg, à un restaurateur parisien.

Ce portrait, grâce à un heureux concours de circonstances, vient d'être retrouvé à Paris, chez un doreur, M. Magnien, par un artiste originaire de Cherbourg, M. Fréret. Il représente une femme en buste, la tête tournée de trois quarts. On l'attribue à *Clouet.*

Les recherches du tableau disparu ont été singulièrement facilitées par une photographie que M. Durand-Gréville, le critique d'art bien connu, avait prise sur l'original. C'est grâce à son aimable communication d'une épreuve de ce précieux cliché que nous pouvons donner ici la reproduction de cette peinture.

Par son style ce portrait ne peut être que de la seconde moitié du XVIe siècle, et par conséquent, conviendrait à François Clouet.

Nous avons déjà parlé ici même de François Clouet en proposant de considérer cet illustre peintre comme l'auteur de deux miniatures du Trésor impérial de Vienne (1).

On sait que le nombre des œuvres qui peuvent lui être attribuées d'une façon à peu près certaine est fort restreint. M. H. Bouchot, l'érudit bibliothécaire du Cabinet des Estampes à la Bibliothèque Nationale, ne cite qu'un portrait de François de Guise (Musée du Louvre) et les crayons représentant Éléonore d'Orléans-Longueville, Madame de Villeroy, Marguerite de Navarre

1. *Numéro d'octobre, 1889.*

(Collection Gaignières à la Bibliothèque Nationale) et le peintre lui-même (Musée du Louvre) (1).

La tendance actuelle des collectionneurs et des archéologues est portée à classer sous le nom de François Clouet les multiples portraits de personnages français de la seconde moitié du XVIe siècle, qui ne sont que des copies contemporaines ou des produits de l'école du maître.

Parmi ces derniers doit être compté le *Clouet* de Cherbourg, qui pourrait difficilement supporter la comparaison avec le si fin et si expressif portrait de François de Guise et les exquis crayons de la collection Gaignières et du Musée du Louvre.

F. MAZEROLLE.

1. *Le portrait peint en France au XVIe siècle*, t. XXXVI, de la *Gazette des Beaux-Arts*, pp. 108 à 124; 218 à 226; 464 à 477.

Paris, 30 juin 1890.

MONSIEUR LE RÉDACTEUR,

Depuis que le vœu national a réveillé la dévotion des Parisiens pour Montmartre, et ranimé leurs vieux pèlerinages sur la colline des martyrs, une nouvelle attention s'attache à tous les documents de son histoire. J'espère donc que les lecteurs de la *Revue de l'Art chrétien* trouveront quelque intérêt dans le plan que je vous envoie et que j'ai calqué aux archives nationales (classe III, n. 736). Ce plan rappelle assez bien l'état des bâtiments claustraux avant la Révolution; il nous montre l'ancien cloître dans la forme de ceux du XIVe siècle. — D'après la différence des teintes, ce cloître était alors à demi démoli ou en voie de reconstruction. — Notre manuscrit n'est pas daté, mais d'après son style, d'après certains ornements, on peut l'attribuer environ à la moitié du XVIIIe siècle. — Je suppose qu'il fut fait en vue d'une restauration, les nouvelles fenêtres indiquées dans le vieux mur occidental et les cheminées ajoutées dans les logements le donnent à penser.

L'histoire de Montmartre ne nous signale à cette époque aucune construction, les derniers travaux dataient de 1681, alors que les religieuses du haut descendirent au prieuré des Martyrs. La vieille église avait été démeublée au profit de la paroisse, l'archevêque en avait donné permission à condition de ne pas toucher « aux tombeaux « qui sont en icelle, démolir tous les lieux régu- « liers, réserver néanmoins le bas costé de l'église « qui est joignant le *vieil cloistre*, où il sera fait « une grille pour les stations et processions qui se « feront faire par les religieuses (1). » Le vieux cloître existait encore au XVIIe siècle, d'après cela; et notre plan qui nous en signale la démolition ou la reconstruction d'une partie est donc fort postérieur.

Je vous signalerai quelques documents iconographiques qui pourront apporter ici certaines lumières sur le tracé du plan, et le faire mieux comprendre.

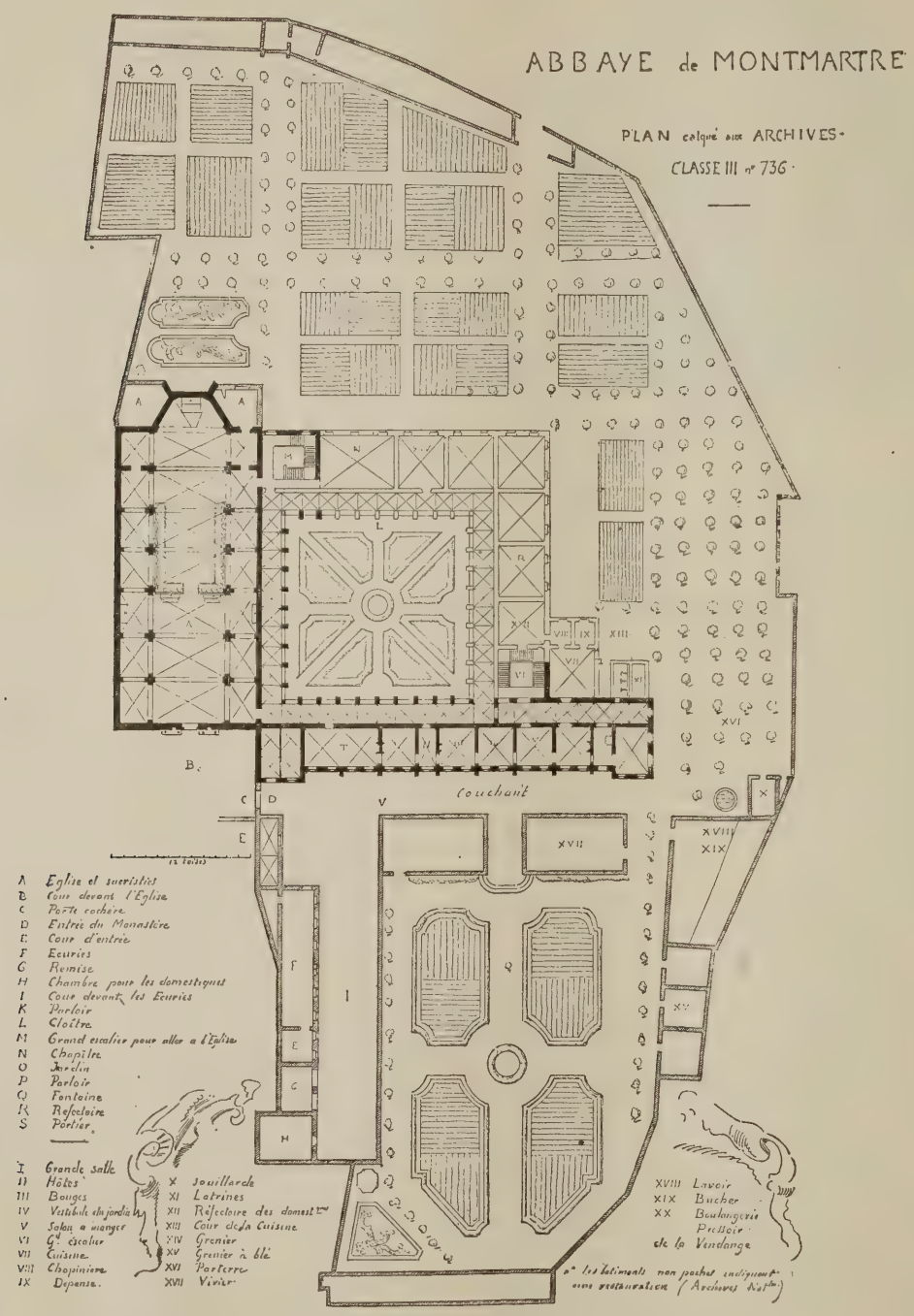
1° Une miniature des chroniques de Froissart (Bibliothèque Nationale, fds. fr. 2644 fo. 265) nous montre au XIVe siècle l'état de ce faubourg de Paris.

2° Plusieurs vies enluminées de saint Denis rappellent aussi la porte de Montmartre, et la statue de Mercure au pied de laquelle les saints sont décapités ; nous citerons seulement le m. s. Fr. 2092 fo. 44. de la Bibliothèque Nationale.

3° On conservait jadis dans l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, un tableau peint en 1410, qui la représentait du côté du midi et qui montrait dans le lointain le Louvre et Montmartre couronné par l'abbaye. — Ces derniers plans accessoirement traités ne me paraissent pas offrir un

1. E. de Barthélemy, *Recueil de Chartes de l'abbaye royale de Montmartre*. Paris, 1882, in-8°.

témoignage considérable. — Le cloître et les demeures claustrales ajoutées au midi existaient certainement alors et n'y sont pas figurés (cette gravure, dessinée par Chaufourier et exécutée par Herisset, est insérée dans le tome XV de l'*Histoire de France par les monuments*. — Cabinet d'Es-



tampes nationales) — (Alb. Lenoir. *Statistique monumentale de Paris*).

4° Le plan dit « de la tapisserie », plan fait en broderie au XVIe siècle, et copié à la gouache au XVIIIe siècle, a été inséré, malheureusement fort réduit, dans la collection des plans de Paris. A la

bibliothèque de l'hôtel Carnavalet on en possède des photographies à plus grande échelle. On y voit bien représentée l'église avec les bâtiments monastiques groupés alentour, le clocher dans la partie absidale et le reste d'une fortification avec créneaux en avant.

5° Philibert de Lorme fit un projet pour le dortoir des religieuses qui « eust été si grand « et si large qu'il eût couvert non seulement les- « dictes cellules des religieuses, mais encores tout « le cloistre ». — Une vaste coupole eût recouvert le tout et porté un cadran solaire, capable de donner l'heure à tout Paris. (*Livre des nouvelles inventions pour bien bâtir*, p. 55. — Signalé par M. Alb. Lenoir.)

6° Une gravure de 1611, époque où on découvrit la crypte des martyrs (Le Blant, *Inscript. chrét.*, I, 270), fut faite pour en perpétuer le souvenir par Jean de Halbeeck (*Histoire de France par les monuments*, règne de Louis XIII). On y voit, dans le haut, l'église abbatiale, en avant la chapelle des Martyrs, et en-dessous, le déblayement de l'hypogée avec le fameux autel, etc.

7° Gravure d'Israël Silvestre, représentant « les Martyrs ». La coupole y paraît pour la première fois.

8° La gravure de Martellange, qu'on a cru longtemps de *Stella*, est un des documents iconographiques les plus curieux et le plus complet qu'on puisse citer pour Montmartre ; le manuscrit conservé aux Estampes nationales (I, 10) porte cette épigraphe « Vue de l'abbaye de Montmartre-lez- « Paris, le 19 mars 1675, fait le jour de la Saint- « Joseph ».

L'église avait encore un clocher placé au-dessus du chœur. Au sud de l'église on voit les bâtiments qui entouraient le cloître, et l'extrémité en forme de pignon du chœur et du dortoir des religieuses. Le cimetière, au milieu duquel est une croix — à mi-côte, la chapelle des Martyrs, telle qu'elle fut construite à la fin du XVe siècle. — Auprès sont les habitations des chapelains. — Au-dessous de l'abbaye, on observe aussi le mur de soutènement fortifié d'une suite de contreforts. (Alb. Lenoir.)

9° Le plan de Turgot (1739) nous présente la chapelle des Martyrs reconstruite, avec le dôme et les bâtiments qu'y érigea le XVIIe siècle.

10° Une gravure de Lantara (✠ 1778) rappelle ces constructions, mais on y constate mieux que dans la vue précédente les parties notables du moyen âge qui étaient encore respectées.

11° Il appartenait aux Révolutionnaires d'en faire disparaître les dernières traces. M. Albert Lenoir a retrouvé un dessin de 1790, représentant la chapelle des Martyrs pendant la démolition ; on y voit encadré par une grande ogive le chœur gothique encore debout, et élevé sur une crypte.

C'est à la suite de ces pièces topographiques que je vous soumets le plan des archives, lequel peut fournir aussi d'utiles renseignements à la restauration de la vénérable abbaye. Combien je voudrais qu'un de nos jeunes architectes fût tenté par une tâche si intéressante. Nous voyons chaque année à l'exposition des Beaux-Arts des monographies précieuses pour l'histoire monumentale, mais aucune ne l'est autant que celle-ci au point de vue archéologique et religieux, aucune ne saurait l'être autant dans un moment où la basilique du Sacré-Cœur rappelle le souvenir des édifices qui l'ont précédée.

GEORGES ROHAULT DE FLEURY.

Revue des Inventaires.

XXXVI. — Blanche de Castille (1241).

Les comptes de la reine Blanche de Castille sont écrits sur un rouleau de parchemin, dont M. Bougenot n'a pu lire qu'une partie, qu'il a publiée dans le *Bulletin historique du Comite* (1889, p. 88-91), sans distinction d'articles ni autres explications que celles des noms de lieux. Quelques mots méritent une mention spéciale.

La reine met son argent dans un coffre, *cofro*, *cofris*, ou dans une bourse, *bursa*.

Scyphus a une orthographe fantaisiste, basée sur la prononciation, « *cifo* argenteo ». *Canette* est resté dans notre langue : « Pro viginti canetis auri ». Ceinture se dit *cintura*. Le costume comporte des fourrures de lapin, de chat et de gris, *decem pannis cuniculorum*, *IX pannis catorum*, *duabus pelliciis de grisio*. Voici un hoqueton peint, peut-être armorié : « Pro quodam auquetono picturato, XX s. » et des nappes, « Pro toellis ». Les étoffes sont désignées par leur couleur, *pro uno viridi*, *una bruneta*, *duobus persiis*, *uno camelino*, c'est-à-dire vert, brun, pers, camelin (1). Les religieuses de Pontoise reçoivent, pour s'habiller, du *blanchet :* « Pro blanchetis et aliis pannis ad robas et capularia (2) monialium de Pontisara ».

Parmi les aumônes aux églises figurent des vitraux, des cierges et un vase pour la vraie croix : « Pro vitreis abbatie de Nemeiso » (Nemours) ; « Pro cereis de sancto Victore », « Pro uno cereo, vigilia Assumptionis Beate Marie », « Pro vasello ad reponendum lignum sancte Crucis ».

X. B. DE M.

XXXVII. — Cambrai (1421-1580).

Le *Bulletin historique du Comité* (1889, p. 63-83) a inséré une « Note sur la garde bourgeoise de Cambrai », par M. Durieux. Les notes, mises au bas des pages et extraites des registres communaux, fournissent quelques indications de *bannières* et *panonceaux*.

« A Henry Crumer, paintre,... pour avoir paint et armoyé à ij lez (3), iiij grandes bannières... Pour ossi avoir paint à ij lez viij pignonchaux... Et pour avoir rescrit à ij lez sur xliiij pignonchaux noms aultres qu'il n'y avoit » (1421).

1. « La couleur variait du gris-clair de nuances diverses jusqu'au brun. » (V. Gay.)

2. *Sic* pour *scapularia :* il s'agit du scapulaire et non d'une coiffure.

3. Des deux côtés.

« A Henry Crumer et Matthieu Lebrun, paintres, pour de la toile de canevach avoir paint et armoyé des armes de la ville cxxiij pignons » (1464).

« A Noël du Bois, painctre, pour avoir thiré et escript sur douze feuilles de fer blanc, les noms et surnoms (1) des capitaines, des eswars, des cinquanteniers d'iceulx, mis sur les remparts, pour enseigner les quartiers » (1580).

X. B. DE M.

XXXVIII. — Jean XXII (1318).

M. Douais signale, dans la *Science catholique* (1889, p. 660-661), le *Procès du pape Jean XXII, relatif à la succession de Clément V* (1318-1321), publié à Fribourg en Brisgau, dans l'*Archiv*, par le P. Ehrle. « L'héritage passe sous nos yeux, argent monnayé ou en lingots, objets d'art, livres, etc. ». Je ne puis en dire davantage, n'ayant pas l'ouvrage allemand à ma disposition.

X. B. DE M.

XXXIX. — Bourgogne (1455-1468).

Mgr Dehaisnes a publié dans l'*Enlumineur* (1889, p. 23-24, 30-32, 47-48, 75, 89-93), des « documents inédits concernant Jean le Tavernier et Louis Liédet, miniaturistes des ducs de Bourgogne », qui sont qualifiés « historiens et enlumineurs ». Les comptes qui les concernent sont fort curieux. Les sujets figurés sur le « pappier » y sont désignés, comme « le mont du Calvaire et sur icelui nostre Seigneur crucifié ». Le procédé est aussi mentionné : « Item, avoir fait de blanc et de noir, deux cens trente histoires, tant grandes comme petittes, servant à plusieurs suffrages et oraisons ». Dans les anciens livres d'heures, chaque suffrage est, en effet, accompagné d'une vignette.

Retenons ces deux expressions « grosses lettres et paraffes, » qui s'entendent des initiales et des bouts de lignes. La reliure est enregistrée, avec ses clous à bosse et ses fermoirs : « Item, pour avoir fait clouer et y mettre dix gros cloux à boche, avec les petits cloux, et pour deux couroyes pour les fremer, XIV s. » Ailleurs on dit que les clous sont en laiton et les courroies en cuir : « Item, pour dix gros cloux de letton,

1. Le *nom* est le nom de baptême, et le *surnom* celui de famille.

pour clouer dessus le dict livre, pour deux couroyes de cuir pour fremer ledit livre, ensemble XV s. »

L'envoi de ces livres précieux se faisait dans de la « toille cirée ». X. B. DE M.

XL. — Le Breuil (1485).

Le *Bulletin historique et philologique du Comité des travaux historiques* (1889, p. 126-128) reproduit, sous la signature de M. Tholin, archiviste de Lot-et-Garonne, d'après le livre de raison de Bernard Gros, commandeur du Temple de Breuil en Agenais, l' « Inventaire du mobilier et des archives » de sa commanderie. Le texte est en langue romane, sans commentaires ni numérotage des articles.

La chambre contient un « lit » et une « couchette ». Le commandeur couchait donc avec un frère, chargé de le surveiller. Le lit est « garni de couette et de coyssin de bonne plume, une couverte neuve et une autre mi-usée, barrées (rayées) de diverses couleurs, et une courtine de toile garnie de quatre pendents. » La couchette diffère du lit par l'absence d'une seconde couverture et d'une courtine.

Le mobilier est très pauvre : je n'y vois qu'une « table, garnie d'un banc *tornif* », « trois escabeaux » et « un tapis de Rodes (1) » ; plus « deux caisses garnies de serrures et autres ferrures », dans l'une desquelles sont « plusieurs sacz », où se trouvent les « encartamens » et entr'autres les bulles papales « plombées selon la coutume de Rome ».

X. B. DE M.

XLI. — Avignon (1498).

M. Duhamel a publié dans le *Bulletin historique du Comité*, 1889, p. 103-106, les « délibérations du conseil d'Avignon au sujet du passage de César Borgia dans cette ville ».

Avignon lui fit don, au prix de 2957 sols, des objets suivants : « un grand bassin d'argent fin, fort bien ouvré et doré tout le bord et au fond façonné à figures étranges » ; « deux autres bassins pour donner l'eau aux mains » ; « 4 pots, 12 grandes tasses, deux grands pichers » ; « une grande coupe, dorée dedans et dehors, émaillée des 12 apôtres tout à l'entour » ; « le tout en argent fin et toute ladite vaisselle est aux armes de la ville, faites en émail ».

Les danses furent accompagnées d'une « collation », où l'on servit du « vin blanc » et du « vin rouge » et des « confitures », qui consistaient en « gâteaux et sucreries ». L'éditeur aurait bien dû traduire en français le texte provençal, qui est plein de locutions locales, incompréhensibles pour nous : cependant j'y constate les « pignons », le « fenouil » et les « avelines ».

X. B. DE M.

1. Faut-il lire *Rhodez* ou *Rhodes?* Je préfère la seconde lecture, qui établit les rapports de la commanderie Agenaise avec le chef-lieu de l'Ordre.

XLII. — Poitou (XVe-XVIIIe siècle).

M. Berthelé a eu une excellente pensée de grouper, sous un même titre, des extraits d'inventaires et de les compléter par les monuments subsistants. Il a ainsi traité, dans ses *Recherches pour servir à l'histoire des arts en Poitou*, p. 163 et suiv., des *chefs*, des *bras*, des *vases sacrés* et des *cloches*. Nous allons le suivre dans ses fructueuses investigations, mais en procédant autrement, c'est-à-dire par voie de synthèse.

1. *Reliquaires-chefs poitevins antérieurs à la Révolution* (p. 164-174). Il n'y a pas de texte antérieur au XVe siècle, ni de monument dépassant le XVIIe.

Le *chef* tire son nom de la relique qu'il renferme. La tête n'y est pas toujours entière, parfois ce n'est qu'un morceau du crâne. Il s'y joint aussi d'autres reliques, comme une vertèbre, une côte, ou même des reliques de saints différents.

La tête s'accompagne aussi d'un *buste :* pour un évêque, il est mitré et chapé. Ordinairement, il n'a pas de bras : cependant, on en voit aux deux bustes des Jacobins, saint Thomas d'Aquin et saint Pierre martyr.

Le reliquaire est appelé d'une manière vague, *vas*, *theca*, *coupe :* il n'est vraiment bien précisé dans sa forme que quand on l'appelle *chief*, *caput*. D'ailleurs, la forme en chef n'est pas absolument rigoureuse.

Le chef, une seule fois, à Saint-Hilaire-le-Grand, est complété par un *soubassement*, deux *anges* qui tiennent la relique et deux autres anges portant des écussons. Ces armes sont celles du pape, car l'église est exempte, et du roi, à titre de chanoine.

Le soubassement ou socle a été ultérieurement utilisé pour renfermer la relique. C'est même lui qui a été cause de l'adoption du mot *buste*, qui signifie proprement *boîte*. Comme M. Berthelé a oublié ce que j'en avais dit, à propos de Sainte-Croix, on me permettra de me citer : « Item, un buste d'ébesne, porté par quantité de petits lyons de vermeil, et au-dessus de ce buste, une statue de sainte Radegonde à demy corps. Item, deux aultres bustes d'esbène, qui supportent chacun trois statues de vermeil toutes entières et fort bien travaillées. » (*Inv. de Sainte-*

Croix, 1674, nos 2, 3, ap. *Mém. de la Soc. des Antiq. de l'Ouest*, 2e sér., t. IV, p. 140.)

La matière du chef est l'argent, le bois et le laiton. A Saint-Hilaire, le chef était d'argent, mais le soubassement de cuivre.

Le reliquaire se portait en procession ou s'exposait sur l'autel aux solennités.

Les « deux bustes de bois argenté » donnés en 1689 à Saint-Maixent et représentant en « regard » le Sauveur et sa Mère, ne me paraissent pas avoir été des reliquaires (p. 172). Ils sont du genre de ceux qui existaient à l'abbaye de Corneville, comme il conste du procès-verbal de visite que j'ai publié dans le premier no de cette Revue : on peut rattacher à ce système de décoration les bustes en bas-relief qui sont dans la sacristie de Saint-Georges-les-Baillargeaux (Vienne) et qui ne remontent pas au delà du XVIIIe siècle.

2. *Bras-reliquaires poitevins antérieurs à la Révolution* (p. 175-179).

Le plus ancien texte qui les mentionne est de 1406. Leur nom est *brachium*, *bras*, comme l'exige la forme ou même *theca*, qui ne précise rien.

La relique n'est pas constamment unique : d'autres saints y sont parfois ajoutés.

La matière est triple : argent, cuivre, bois. Quand l'artiste veut faire riche, il n'oublie ni les émaux, ni les gemmes.

L'ossement du bras était enfermé dans le reliquaire même. A la Chapelle Saint-Étienne (Deux-Sèvres), en 1686, « il y a un bras, dans lequel il y a un vase d'argent, où sont quelques petits linges, sans apparence de reliques, qui pourtant s'appelle par tradition le bras de saint Étienne ». Avec le temps, les parcelles d'ossement du protomartyr avaient disparu, il n'était plus resté que les linges, qui les enveloppaient et, comme on ne trouvait pas assez respectueux le contact du bois dont était fait le bras, on y avait inséré un petit *vase d'argent*.

Quand on n'avait qu'une phalange d'un doigt, le reliquaire plus restreint prenait la forme d'une main, comme à Noirmoûtier ; ailleurs même on se contentait d'un doigt.

Les bras sont si rares en Poitou qu'on ne peut passer sous silence celui qui est au Musée de la ville de Poitiers, et qui figure dans le catalogue si complet et si détaillé de M. Brouillet.

L'âme est en bois de chêne, peint en rouge et revêtu de deux lames de cuivre, clouées sur le côté. La manche forme des plis au naturel et est ornée, en haut et en bas, d'un large galon, bordé de dents de scie arrondies, sur lequel étaient fixés des verres de couleur montés en bâte rectangulaire ou losangée. La main qui émerge de la manche a les doigts brisés, mais on peut supposer qu'ils faisaient le geste de la bénédiction, d'autant plus qu'il s'agit d'un évêque ; en effet, cette main est gantée : or les gants sont un des pontificaux. On ne s'aperçoit de ce détail qu'à la plaque apposée au dos du gant, qui est si collant qu'on ne le distingue pas de la peau : cette plaque est formée par une rose double, où se superposent trois rangs de pétales et décorée, au centre, d'une gemme de couleur.

3. *Vases sacrés poitevins antérieurs à la Révolution* (p. 180-199).

Calices. Le calice a été fabriqué en argent, cuivre ou *airain*, étain et même fer blanc, signe d'extrême pauvreté. A Fressines (Deux-Sèvres), la coupe d'étain « est garnie intérieurement d'une petite tasse en faïence grossière », ce qui est peu liturgique.

L'ornementation varie avec les époques. Le crucifix, actuellement remplacé par une croix, apparaît au XVIe siècle. L'iconographie comporte encore, à cette époque, les apôtres et les évangélistes. Les écussons indiquent, comme les inscriptions, une donation ou un droit de propriété. L'ornementation historiée, avec scènes empruntées à la Passion ou à la vie de la Vierge, commence avec le XVIIe siècle.

Aux documents produits par M. Berthelé, il convient de placer en première ligne l'énumération des calices de l'abbaye de Nouaillé, écrite au XIIIe siècle sur un manuscrit qui est maintenant à la bibliothèque de Poitiers : j'ai publié ce texte en 1859 dans la *Revue de l'Art chrétien*, t. III, p. 183.

Pour les monuments, quelques indications suffiront. Les calices romans ne sont pas rares sur les sculptures de nos églises des XIe et XIIe siècles : on y voit boire des colombes. Un des plus curieux exemples est aux environs de Lusignan. A Notre-Dame de Poitiers, une des sculptures de la porte droite de la façade répète indéfiniment un calice à anses. La même église possède un gracieux calice de l'époque de Henri IV, qui figure dans mon inventaire de son mobilier actuel. A la cathédrale, dans un vitrail du XVe siècle, saint Jean évangéliste tient à la main une coupe en forme de calice: un calice, analogue par le style et la date, appartenait à M. Cousseau, supérieur du grand séminaire, qui le tenait de Mgr de Beauregard, ancien évêque d'Orléans. Ce calice a dû se retrouver dans sa succession. Enfin, la chapelle du Lycée a gardé un calice d'argent, du XVIIe siècle, dont le pied est feuillagé.

Ciboires et suspensions eucharistiques. Sont indiquées, en fait de monuments, une seule colombe et une seule crosse; une autre crosse se

voit à l'abbaye du Pin : je l'ai fait photographier par Fellot ; l'ensemble de l'autel est vraiment imposant.

La matière du vase liturgique est l'argent, le cuivre, l'étain et jusqu'au bois. Le chanoine Auber possède un élégant ciboire du XVIIe siècle en bois doré, dont la coupe et le couvercle sont godronnés. Exceptionnellement, l'agate a été employée, quoique son usage fût très canonique : « dans la dite pierre précieuse il y avait une boîte d'argent contenant les hosties » (p. 192).

Le ciboire pour l'administration du saint Viatique étant plus petit, prenait un nom différent : on l'appelait *custode*.

Il n'est point parlé de *pyxide* : cependant M. de Fouchier en avait une émaillée (XIIIe siècle) dans sa collection, à Thouars.

Ostensoirs. En 1406, un inventaire de la cathédrale l'enregistre sous le nom de *vaisseau*. La matière est l'argent, le cuivre et le fer blanc : à Lhoumois, le pied était « de bois argenté » (p. 196). Par économie, la sphère n'a pas de pied, et on l'adapte au ciboire ; ce qui se rencontre ailleurs ; au contraire, on emploie les émaux pour rehausser la matière.

En 1669, l'ostensoir de Sainte-Opportune, à Poitiers, avait son « étuy, lequel coûta 4 livres » (p. 194).

Comme décoration symbolique, voici des anges qui soutiennent la thèque ou adorent.

Les ostensoirs furent de deux sortes: *monstrances* ou *soleils*. Je puis citer trois spécimens de monstrances figurées : à la fin du XVe siècle, dans une miniature du Bréviaire d'Anne de Prye, à la procession du Saint-Sacrement; sous Louis XIII, dans l'église du JÉSUS, à l'arc triomphal ; sous Louis XIV, sur une petite toile que j'ai envoyée au musée eucharistique de Paray-le-Monial et qui a son similaire chez M. l'archiprêtre de Saint-Pierre, à Poitiers.

Le soleil a été représenté, au XVIIe siècle, sur la porte de l'église des Augustins, à Poitiers, et dans un cadre à ribés, chez les religieuses de l'Union chrétienne ; au XVIIIe, sur un cristal gravé, que j'ai vu autrefois à Morton (Vienne) et un colifichet, fait par les Visitandines de Loudun, que j'ai offert au Musée de Paray.

Pour l'époque Louis XVI, l'ostensoir de Gourgé (Deux-Sèvres), en cuivre argenté, n'est pas à dédaigner. Je l'ai ainsi décrit dans le *Bulletin de la Société des Antiquaires de l'Ouest* (1889, p. 10), lorsqu'il est entré dans notre Musée : « Le pied festonné porte au poinçon une croix, le nom de Jéhovah en hébreu dans un triangle et des branches de vigne. La tige élancée est coupée par un anneau et surmontée d'une gerbe d'épis ; la sphère est entourée de nuages qui projettent des rayons droits et se termine par une croix ».

4. *Cloches*.

Cette partie est la plus importante de l'ouvrage par la quantité considérable de matériaux qu'elle fournit à l'archéologue. Au relevé des inscriptions se joint le texte des contrats passés par les fabriques avec les fondeurs. Dans l'un d'eux se lit l'expression *gueule*, empruntée au langage populaire, pour désigner l'ouverture béante à la partie inférieure. *Bouche* serait plus élégant. Dès lors que la cloche est appelée *voix*, « vox », il est tout naturel qu'on ait songé à l'organe de la parole, qui a motivé aussi l'appellation de *lèvres* appliquée aux rebords. X. B. DE M.

XLIII. — Espagne (1524).

Le *Giornale araldico*, 1888, p. 77-79, a publié, d'après une lettre, le récit d'un tournois qui eut lieu à Burgos en 1524 et où prit part le jeune duc de Mantoue. La description des costumes nous permet d'étudier quelques étoffes: le texte est contemporain du tournoi.

« Li nostri Italiani erano vestiti de raso turchino et perche era inhibito aportar altro che seda, essi comparsero piu vistosi de quelli che portavano velludo, si perche il color turchino qual gli e tocchato è vistoso in se, come che havevano fati li habiti richi con tagliare lo raso et col cendale tirato fora a modo de balle. »

Voici trois étoffes indiquées: le satin, *raso* (1) ; le velours, *velludo*, et le cendal, *cendale*. »

Le satin était *turquin* (2) ou bleu-clair. Il y en avait aussi de blanc : « se serviva de li abiti di raso biancho ».

La couleur du velours n'est pas désignée, mais on peut la supposer *rouge cramoisi*, car le correspondant de la duchesse met en opposition le clair et le foncé, celui-là étant plus en vue, « piu vistoso ».

La soie seule, *seda*, était autorisée.

Pour faire les vêtements plus riches, on les entailla. Le satin fut coupé en *crevés*, desquels sortaient des *balles* de cendal ; c'est-à-dire que le cendal, comblant les vides, était bouffant à chaque ouverture.

« Altri signori de Spagna se vestirno alla moresca. » Les genêts étaient tenus en main, « a modo moresco. » Le mot *moresque*, se rencontre dans les inventaires (3).

« Sua maestà fece fare li saglioni de panno

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 32, note 1.
2. *Ibid.*, p. 264, note 7.
3. *Ibid.*, p. 279, n° 46, note 3.

giallo... et quelli che portavano le lance haveano un habito fantasticho alla *bischama* de quello medemo panno. » Le *giallo* est le jaune. Je laisse aux Italiens le soin de déterminer quelle est la forme dite *alla bischama*.

« Tutti errano habiti moreschi et molti richi, perche li abiti da basso erano la maggior parte de oro et chi de brochato rizzo et similmente la fodera de li manti, li quali manti de sopra erra de raso, ovvero de veludo adornato con molto oro batuto a diverse manere et l'imperatore gliele havea in cambio de oro molte gioje. » Les vêtements chargés de pierres précieuses, qu'on voit si souvent sur les anciennes tapisseries, ne sont donc pas une fiction.

Les manteaux étaient en *raso* ou en *velludo*, tandis que les habits de dessous, *da basso*, étaient en drap d'or (1) ou brocart (2) d'or frisé (3) (*rizzo* pour *riccio*). Le velours était rehaussé, de diverses façons, d'or battu au trait, *oro batuto* (4).

X. B. DE M.

XLIV. — La Rochelle (1534).

M. Musset a publié dans le *Bulletin religieux du diocèse de La Rochelle*, 1889, p. 381-382, des extraits d'un inventaire de l'église Saint-Nicolas de cette ville, mais d'une façon si sommaire qu'il y aura lieu tôt ou tard, de donner une édition plus complète, numérotée et annotée.

Le document n'a pas grande importance, cependant on y trouve quelques mots intéressants pour les glossaires : *chesible* (chasuble), *courtibaux* (dalmatiques), *banchaux* (couverture de bancs), *corporaliste* (corporalier).

Les corporaux y sont enregistrés par paires : « cinq paires de corporaux (5) ».

Parmi les chapes, une est de « droguet », matière vulgaire, et une autre « de filets d'or ». L'équivalent se trouve, pour cette dernière, dans le *rete* ou *résille* des anciens textes (6) ; sur un fond uni est appliqué un véritable *filet*, formant des dessins variés, fleurs, rinceaux, chiffres, etc.

Je signalerai seulement deux chasubles, une « de droguet violet », et « une de damas tanné » couleur qui convenait au carême, mais surtout au jour des Cendres (7).

X. B. DE M.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, p. 61.
2. *Ibid.*, p. 64, note 2.
3. *Ibid.*, p. 278, note 8.
4. *Ibid.*, p. 64, n° 171 ; p. 275, note 3.
5. *Ibid.*, t. II, au mot *corporal*.
6. *Ibid.*, t. I. *Filet* n'est pas dans le *Glossaire archéologique*.
7. *Ibid.*, t. I, au mot *tanné*.

XLV. — Baluze (1536).

Dans l'acte de partage entre les frères Baluze est inséré un inventaire de mobilier, que la Société archéologique de la Corrèze reproduit dans son *Bulletin*, 1888, t. X, p. 675. J'en extrais ces citations :

« Ung dressoir de boys, garny de deux armoires et d'une panatière, aussy de boys ferré. » Le dressoir était donc sur l'armoire, à deux battants et surmonté lui-même d'une « planche à pain », suivant l'annotation de M. Clément.

Une arche de boys, faicte à paneaulx, ferrée. »

« Quatre escuelles en aureilles d'estaing. » Les oreilles servaient à prendre l'écuelle, qu'on tenait ainsi à deux mains (1). Une division spéciale était nécessaire pour cette forme particulière d'ustensile, à propos de laquelle Victor Gay a donné ces quatre textes : « Une escuelle d'argent, faicte à oreilles » (*Inv. de la comtesse de Montpensier*, 1474). — « Une escuelle à oreilles et ung cuillier » (*Inv. de l'arch. de Rouen*, 1508). — « Une escuelle ronde à oreilles d'étain,..... pour apasturer et abreuver les malades » (*Inv. de l'église de Marcé*, 1536). — « Une vieille escuelle parfonde, à 2 oreilles d'argent doré, servant à humer le bouillon, avecq sa cuyellière de mesme » (*Inv. de Charles Quint*, 1536). Cette écuelle était surtout affectée au potage et à la soupe.

Le même volume, p. 720, cite jusqu'à deux fois le mot *maleata ovorum*, mêlée d'œufs, omelette, inconnu à du Cange. X. B. DE M.

XLVI. — Prieuré de Derses (1584).

Derses, en Bas-Limousin, était un prieuré de femmes, de l'Ordre de Cîteaux. Son inventaire, à la fin du XVIe siècle, a été publié par M. Clément (*Bullet. de la Soc. arch. de la Corrèze*, 1889, t. XI, p. 560-562) ; il comprend 38 articles, non numérotés. J'aurai plusieurs fois occasion de le citer ailleurs : aujourd'hui, je ne relèverai que quelques expressions.

1. *Bournière*. « Quatorze bournières de mousches à miel », ou « ruche, de *bournal*, miel ». En Poitou, on a le terme équivalent *bournais*.

2. *Époussette*. « Plus une espoulcètes », que M. Clément appelle « balai ». Pourquoi pas un *plumeau?*

3. *Luquet*. « Plus un luquet », synonyme de « cadenas ». En italien, on dit *luchetto*.

1. Une écuelle de ce genre existe à Sainte-Soline (Deux-Sèvres), dans la famille Garnier.

4. *Montre.* « Sommes entrés dans le jardin, où nous avons trouvé une monstre de pierre. » Cette *montre* est un cadran solaire, comme il s'en trouvait fréquemment, un peu partout.

5. *Sarcelle.* « Deux sarselles». L'éditeur interprête *sarcloir.*

6. *Varrine.* « Plus, troys varrines ». Ce mot est d'une « lecture douteuse » et « signification inconnue ». La *varrine* fait partie d'un lit, car on l'énumère entre « une couchète » et « ung cuissin de plume ». Ce n'est ni « une contrepointe », ni « ung materach », enregistrés plus loin.

X. B. DE M.

XLVII. — Janvre (1596).

La *Revue poitevine* (1889, p. 310) donne un extrait de l'inventaire de Philippe Janvre, seigneur de la Bouchetière. Sept articles seulement sont cités. Je ne reproduis que les deux derniers : « deux fioles de verre, dont il y en a deux clissées », « quatre escuelles de terre de Sainct-Porchère ». Saint-Porchaire fabrique encore de la poterie dans les Deux-Sèvres : jusqu'à présent on n'a pas encore déterminé les caractères auxquels on peut la reconnaître. X. B. DE M.

XLVIII. — Le pape Jean XXII (1318-1324).

L'inventaire du pape Jean XXII, au palais d'Avignon, m'a été très obligeamment communiqué par M. Eugène Muntz, qui l'a découvert dans les Archives secrètes du Vatican (1). Ce savant aurait pu s'en réserver la publication (2) ; mais, avec la générosité et la courtoisie qui le distinguent, il a préféré me l'abandonner et me le laisser annoter à loisir. Qu'il trouve ici l'expression de mes remercîments.

Ce document figure dans les *Expensæ palatii apostolici*, 1317-1337. Le registre, coté C 174, est en papier, de format in-16, taillé aux trois quarts, comme ce qu'on appelle les *vacchette* (3). L'inventaire va du folio 41 au folio 56 verso. Le titre est inscrit sur une feuille de parchemin qui forme couverture. Il donne le sommaire des objets, qui se répartissent en trois catégories : *vases*, c'est-à-dire argenterie ; *draps* ou tentures et *armes*.

L'argenterie de table comprend les nos 1-75. Son emploi est spécifié de trois manières : « pro mensa Domini nostri » (no 48), « pro coquina » (nos 10, 12, 47), « pro usu hospicii domini nostri » (no 45).

Les pièces d'or sont rares, il n'y en a que onze : deux écuelles (no 25), deux *pitalphus* (nos 28, 35), deux *scyphus* (nos 28, 36), une tasse (no 28), deux cuillers (no 28), deux brocs (no 28). Le métal est ouvragé, « operatum » et rehaussé de perles et d'émaux.

L'argent domine. Deux fois, il est spécifié blanc, c'est-à-dire avec sa couleur naturelle (nos 3, 46). Autrement, il est doré, « deauratus ». La dorure ne couvre pas constamment toute la surface : *partim* l'indique partielle (nos 10, 42, 43), et *modicum* (no 3), très réservée.

L'ornementation est quintuple : *planus*, le métal reste uni (no 42) ; *granatus*, il est gréneté (no 42) ; gemmé, il s'enrichit de pierres précieuses, « lapides » (no 32) ; émaillé, il a des émaux, *esmaltum*, *ismaltum* (nos 2, 10, 28, 32, 33, 35, 37, 43); *ad figuras* (no 2) signifie historié de personnages.

Une autre matière non moins précieuse, est le cristal de roche, qui forme un *scyphus* (no 37).

Les objets enregistrés se répartissent ainsi, selon l'ordre alphabétique :

Bacile, bassin (nos 27, 39, 43). Comme ils sont inscrits par paire, « duo », et qu'immédiatement après le rédacteur ajoute « ad abluendum », il n'y a aucune difficulté à les identifier aux gémellions, qui servaient en effet au lavement des mains.

Bassinus, bassin (no 44). Le nom seul diffère, mais la destination est la même que celle du *bacile*, car ils sont aussi accouplés, et le texte les dit « ad abluendum ». En 1360, l'inventaire de Louis d'Anjou porte en titre d'un chapitre « bacins à laver ».

Bota, bouteille. « *Bota*, lagena major, dolium. *Butta*, cupa, dolium, vas vinarium, lagena major » (Du Cange). Les nos 2 et 3 en font des bouteilles à vin, nommées aussi *fiaschi.*

Broca, *broqua*, broc (nos 28, 30). Du Cange n'a que « *broca*, doliaris fistula », ou douzil. Ici il s'agit d'un vase que l'Inventaire de Charles V, en 1380, qualifie ainsi : « Un pot d'argent appellé brocq ».

Candelabrum, chandelier (nos 41, 48). « Pro mensa Domini nostri et pro capella » dénote que l'ustensile ecclésiastique ne différait pas de celui qui servait à l'usage domestique. La paire est déterminée par le nombre « duo ».

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 176-181.

2. Cet inventaire n'est pas absolument inédit, car M. Faucon en a publié une partie, c'est-à-dire ce qui concerne la chapelle ; pages 46-47 et 98 de son tirage à part.

3. Registre, long et étroit. L'Académie de la Crusca donne cette définition : « Vaccheta, libro cosi detto per iscrivervi giornalmente ». Du Cange cite le mot latin *vaccheta* et traduit « diarium, *gall.* journal ».

Cissorium, pour *scissorium* (1), tranchoir (n° 45). « Cissorium, orbiculus ligneus in quo convivæ scindunt dapes sibi appositas, gall. *tranchoir* » (Du Cange). Cette définition n'est pas très exacte, puisqu'à Avignon, le disque était, non en bois, mais en argent et que le découpage des viandes incombait, non aux convives, mais à l'écuyer tranchant : le pape a encore à son service un *scalco*, chargé de cet office.

Ciphus, pour *scyphus*, coupe à boire (nos 28, 36, 37). Les moines, pour boire, tenaient le *scyphus* à deux mains :

« Si scyphum capias, utraque manu capiatur

« Et per utrum latus, non per ripam teneatur (2). »

Il y en a à pied, « cum pede » et à couvercle, « cum copertorio (3) ». Le plus précieux est en cristal de roche.

Cloqueare, pour *cochleare*, cuiller (nos 22, 24, 28, 30). Du Cange a *cloquerium*.

Ficinula, *fissinula*, fesselle (nos 20, 30). Ce mot n'est pas dans Du Cange : il signifie un vase à fromage frais, de forme cylindrique, percé de trous par où s'écoule le petit lait. On s'en sert encore en Poitou. Le contexte indique clairement sa destination : « pro assando caseum ». *Assare* veut dire rôtir, mais ne peut-on pas songer aussi au sens *assécher ?* Cependant, *griller* n'est pas impossible ni improbable. En Italie, la *provatura* s'embroche entre des croûtes de pain et se met au feu comme un rôti. Chasseneuz, dans le *Catalogus gloriæ mundi*, p. 316, contient cet utile renseignement : « Laudantur casei Brisiæ, quæ est pars Allobrogorum et Burgundiæ, et isti sunt casei qui etiam a nonnullis vocantur *capita mortuorum* seu *monachorum*, et sunt delicatissimi et gustui suaves, exponuntur enim igni cum quodam instrumento ferreo ipsos continente, et sicut liquefiunt superponunt crustis panis assati aliqualiter ». Dire que le fromage de Bresse compte parmi les *gloires du monde*, est plus extravagant que de qualifier très noble, « casei nobilissimi », le fromage de Parme (*Œuvr. compl.*, t. II, p. 151).

Fesselle fait défaut dans le *Glossaire archéologique*, qui a tant de lacunes. C'est le mot latin *fiscella*, que le Dictionnaire de Quicherat interprète : « forme d'osier pour faire égoutter les fromages ».

1. L'inventaire du S. Siège, en 1295, orthographie *incisorium*, nos 240-250.

2. « On buvait en tenant la tasse des deux mains. C'était une marque de ce respect pour les biens consacrés à Dieu, sur lequel S. Benoît insiste tant dans la Règle : et aujourd'hui encore, les Dominicains tiennent de la même façon le calice en buvant à la messe le précieux sang » (*Revue Bénédictine*, 1890, p. 172).

3. « Pié de la couppe saint Louys » (*Compte de* 1352). — « Une couppe de cristal descouverte » (*Inv. de Louis d'Anjou*, 1360, n° 354). — « Une couppe couverte esmaillée » (*Inv. du duc de Normandie*, 1363).

Flesco, pour *flasco*, flacon, en italien *fiasco* (nos 2, 3). « Lagenæ genus, gall. *flacon* » (Du Cange). Il se confond avec la *bota*, « flescones seu botas », et se suspend à des courroies de cuir, « cum corrigiis suis ». L'Inventaire du Saint-Siège, en 1295, énumère des « flascones » d'argent doré, de bronze doré, d'ivoire et de bois peint, « cum corrigiis de serico violaceo », « cum corrigiis rubris ad fibulas et pontalia de argento ». Ces courroies passaient dans les deux anses latérales.

Helemosinaria, pour *eleemosinaria*, aumônier, (nos 33, 34). V. Gay définit « vase à mettre l'aumône », mais quelle aumône, en monnaie ou en nature ? Dans le premier cas, ce serait un tronc : « *Eleemosynaria*, loculi seu potius arcula, ubi reponuntur eleemosynæ, nostris *tronc* » (Du Cange). Dans le second, c'est un plat où se dépose ce qui est prélevé sur les mets au profit des pauvres : tel est ici le vrai sens, ainsi que dans l'inventaire de Boniface VIII (1).

Idria, *ydria*, pour *hydria*, vase à eau (nos 1, 4, 5, 6). « *Hydria*, metreta frumentaria, interdum liquidorum et vini » (Du Cange). L'étymologie est d'accord avec la destination, « ad tenendam aquam ».

Lingua, langue, pour l'essai des mets et des boissons contre le poison (nos 32, 38). Ces « langues de serpent » sont montées en argent doré, gemmé et émaillé ou posées sur un pied, « cum pede ». Voir le mot *languier* dans le glossaire du Cte de Laborde, mais surtout le chapitre *Rami sive arbores cum linguis serpentinis*, dans l'*Inventaire du Saint-Siège*, en 1295, (nos 273-287).

Navis, nef, surtout de table (n° 26). Voir *nef* dans de Laborde.

Pitalphus, *pitalfus*, *pitalphius*, *pitalfius*, grande bouteille (nos 7, 8, 10, 21, 28, 40, 46, 50, 51, 52). « *Pitalfus*, vas vinarium, lagena major, idem quod aliis *bota* vel *butta* dicitur » (Du Cange). Cette définition pèche sur deux points. *Pitalfus* n'est pas synonyme de *bota*, qui correspond à *flasco ;* ce n'est pas non plus nécessairement un vase à vin, car il sert aussi à l'eau : « ad tenendum vinum », « ad tenendum aquam », « pro aqua tenenda », « pro aqua ». On l'emploie même pour chauffer l'eau, « ad calefaciendum aquam », et il se transforme alors en cafetière.

Platellus, plat (nos 10, 12, 14, 19, 47). L'un

1. Dans la leçon de l'office de saint Yves, rédigé au XVIIIe siècle, on parle des restes qui se donnaient en aumône : « De carnibus seu aliis cibis communibus quos inter fragmenta pro eleemosyna reponebat se comedere simulabat. »

Une salière en étain du XIVe siècle, au Musée de Cluny (n° 5186), porte ce distique significatif :

Cum sis in mensa, primum de paupere pensa ;
Cum pascis eum, pascis, amice, Deum.

d'eux est qualifié *magnus*. « *Platellus*, disci species, ex gallico *plateau*, *escuelle* » (Du Cange). L'écuelle est creuse, et le plateau plat: ce plateau répond à notre assiette et sert à mettre les mets de cuisine, « pro coquina ». On les compte en nombre et ils sont ou pareils, « uniformes », ou de formes différentes, « difformes ».

Salserius, salière (n° 31) : il y en a deux et en or, l'une pour le sel, et l'autre pour le poivre? « *Salsarium*, salinum, nostris *salière*, nisi sit quod *saucière* dicimus, disculus in quo salciæ reponuntur » (Du Cange).

Scutella, écuelle, assiette creuse, dite à soupe (nos 9, 10, 11, 15, 16, 17, 18, 22, 23, 24, 25). « *Scutella*, vox latinis scriptoribus nota, patena in modum cavitatis scuti, unde nomen *escuelle* » (Du Cange). L'écuelle servait aussi à déposer les fruits : « 2 scutellas argenteas pro fructibus reponendis » (*Inv. Apost.*, 1347), et au besoin devenait *aumônier:* « Une grant escuele à aumosne» (*Inv. de Raoul de Nesle*, 1302). Deux fois, des cuillers accompagnent les écuelles (nos 22, 24), qui se comptent en nombre et sont toutes semblables, « uniformes » ; « XI scutellas uniformes » (*Inv. du S. Siège*, 1295, p. 259).

Tacia, *tassia*, tasse (nos 9, 10, 27, 28, 42, 43). « Tassia, scyphi species, nostris *tasse* » (Du Cange). La tasse est en argent doré et émaillé ou doré par parties, *plana* ou *granata :* elle est accompagnée de deux cuillers (n° 28), qui témoignent qu'elle ne s'employait pas seulement pour boire.

Teufonia, boîte à épices (n° 43). La lecture est-elle certaine ? On peut l'affirmer, bien que le mot soit inconnu à Du Cange. Proposerait-on de rétablir *tensonia*, qui serait un dérivé de « *tensa*, mensuræ species », que cet écrivain tend à assimiler à la tòise, mais que l'on pourrait peut-être adapter à une mesure de capacité ? Si le mot est nouveau, l'objet heureusement ne l'est pas, car, dès 1880, j'ai signalé une boîte à épices, du XIIe siècle, en bois peint, qui existe dans l'église de Saint-Léonard (Haute-Vienne) (1).

L'inventaire du Saint-Siège, en 1295, consacre plusieurs nos à la *thefania* (nos 235-239) : « Unam thefaniam », « aliam tephaniam », « unam thefaniam », « duas thefanias », qui se traduisaient par *thiphanies*, *thiphenies*, *thipheniers* et *thifonie :* (voir le Glossaire de de la Borde, qui range cet ustensile « parmi les drageoirs ».

L'argenterie des chapelles *supérieure* et *inférieure* est inscrite sous les nos 58-79. Comme précédemment, l'argent reste blanc ou est doré ; il y a aussi plusieurs pièces d'or. L'ornementation consiste en émaux, pierres et perles.

1. *Congr. arch. de France*, 47e session, p. 276.

Les objets ne présentent pas de difficulté dans leur identification. Ce sont les suivants :

Ampulla, burette (nos 59, 62, 67). Elles vont par paires, sont toujours en métal et accompagnées de bassins.

Bacile, *bassile*, *bassinus*, bassin (nos 59, 62, 65). La paire en fait sûrement des gémellions (1).

Brachium, bras (n° 78). Reliquaire en forme de bras, contenant un ossement de ce membre (2).

Calix, calice (nos 58, 59, 62, 65). Le nœud se nomme *pomellus* (3), parce qu'il a la forme d'une pomme. Le *cloquear*, qui y est joint, servait à mesurer l'eau qui se versait dans la coupe (4).

Candelabrum, chandelier (nos 61, 64). La paire doit être la parure de l'autel; les six (5) sont ceux des acolytes, suivant l'usage encore observé aux pontificaux du pape, qui en admettent sept, conformément à l'Apocalypse.

Caput, chef (nos 76, 77). Reliquaire ayant l'aspect d'une tête humaine, à cause de son contenu (6).

Canula, chalumeau (n° 60), accessoire du calice pour l'absorption du Précieux-Sang (7).

Crux, croix (nos 66, 67, 69, 70, 71). Le pied en fait une croix d'autel et d'exposition. Le mot *lignum* laisse entendre qu'un morceau du bois de la croix du Sauveur y était enchâssé, ce qui est certain pour la « crux duplex », qui avait conservé sa forme orientale (8).

Navicella, navette à encens (n° 60), avec sa cuiller (9).

Patena, patène (nos 58, 59, 62, 65) : chaque calice a la sienne.

Pitalphus, bouteille (n° 67). L'usage n'en est pas déterminé, mais il est bien probable qu'il faut y voir une aiguière.

Pixis, boîte affectée aux hosties, « pro ostiis » (n° 63) (10).

Turribulum, encensoir (n° 60) : il va avec la *navicella* (11).

(A suivre.)

X. Barbier de Montault.

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 313, n° 6.
2. *Ibid.*, p. 317.
3. *Ibid.*, p. 289.
4. *Ibid.*, p. 105, au mot *cuiller du calice.*
5. *Ibid.*, p. 313, n° 9.
6. *Ibid.*, p. 317.
7. *Ibid.*, p. 289. *Canula* est une altération de *canulus.*
8. « Item, unam crucem duplicem de auro, que est laborata de opere fili, in qua est una crux duplex de ligno vere crucis ab uno latere » (*Inv. du S. Siège*, n° 418).
9. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 285, n° 7.
10. *Ibid.*, p. 313, n° 11.
11. *Ibid.*, p. 313, n° 13.

Travaux des Sociétés savantes.

Société nationale des Antiquaires de France.

Séance du 18 juin 1890. — M. Homolle complète, dans des conditions particulièrement importantes et par des arguments de haute valeur, une précédente communication sur l'emploi de la polychromie par les statuaires grecs de toutes les époques afin de procurer à leurs œuvres l'effet qu'ils estimaient le plus favorable. — M. Courajod rappelle que la peinture des statues au moyen âge, d'abord contestée, est aujourd'hui bien reconnue.

Séance du 25 juin. — La Société reçoit de Mme la Csse Ouvaroff, par l'intermédiaire de M. le Bon de Baye, une importante collection d'ouvrages archéologiques concernant la Russie. M. Gaidoz, rappelant la récente communication de M. Homolle sur la peinture des statues antiques, explique pourquoi le minium y était si largement employé à l'origine et à quelle préoccupation ritualiste il correspondait. — M. Flouest présente le moulage d'un monument antique qui a quelque célébrité à Marseille et se trouve encastré dans la façade d'une maison de la place Lenche.

Séance du 23 juillet. — M. Babelon fait une communication sur le type monétaire de Tarse. — M. Letaille annonce que la collection carthaginoise léguée par le commandant Marchand, est arrivée au Musée du Louvre. — M. Durrieu termine sa communication sur le miniaturiste flamand Alexandre Bening, et signale le rapport qui existe entre ses miniatures et celles du fameux bréviaire Grimani de Venise. — M. Ravaisson-Mollien achève de démontrer que Léonard de Vinci a dû venir en France sous Louis XII en 1510 d'après ses manuscrits et d'anciennes biographies.

Sociétés des Beaux-Arts. — Après que tout le monde a parlé, répéter ce que chacun a dit, et le redire d'une manière neuve qui captive encore l'attention fatiguée ; c'est là un tour de force dont peut au besoin se charger un habile homme. Mais renouveler cet exercice régulièrement à chaque occasion,et toujours avec le même succès, c'est un prodige dont M. H. Jouin est seul capable, et qu'il accomplit annuellement lors de la clôture du Congrès de Sociétés des Beaux-Arts. A notre admiration pour lui se mêle de la reconnaissance, car le compte-rendu des nombreux travaux des délégués,au lieu de former une fastidieuse énumération, devient, grâce à lui, un agréable morceau tout semé de traits d'esprit. Nous allons, comme toujours, résumer son abrégé; c'est dire, hélas ! qu'il faudra le déflorer.

Notre regretté collaborateur, feu Ch. de Linas, en érudit artésien, avait signalé le cartulaire de Marchiennes. Le voici décrit en détail par M. Quarré-Reybourbon. Il offre des miniatures de haut style, commandées par Dom Jacques Cœnb, abbé de Marchiennes (1501-1542), qui s'y trouve quatre fois *portraicturé :* ici il présente au Très-Haut le cartulaire où sont inscrits les actes de son priorat ; plus loin, on le voit aux pieds de Jules II; ailleurs, assis et couvert, il reçoit un arrêt de l'officialité d'Arras rendu en faveur de son couvent ; enfin nous pénétrons avec l'abbé chez le Gouverneur de la province. Dom Cœne n'étant pas allé à Rome, il faut considérer la seconde miniature comme une licence artistique. Ces miniatures sont d'une grande beauté. Pourquoi leur auteur se dérobe-t-il aux recherches les plus patientes ? Antoine Prouveur, l'orfèvre qui a ciselé la reliure du cartulaire, y met moins de façons.

Descendons la Loire avec M. Godard-Faultrier, le fondateur du Musée d'antiquités d'Angers. Il nous fera admirer quatre crosses abbatiales, provenant de Toussaint et de Fontevrault. L'archange saint Michel, un dragon crucifère, une fleur épanouie, un serpent enroulé, les ornent respectivement.

En compulsant le « rôle des bourgeois contribuables et non contribuables de la ville » de Mirecourt, M. Jacquot y trouve les noms de cinq cents luthiers ; seulement ces rôles, incomplètement conservés, ne livrent qu'une partie de leurs secrets. Combien de dynasties harmonieuses s'ajouteraient aux Montfort, aux Chanot, etc !

Nous avons mainte fois parlé ici de M.L. Giron, patient copiste d'anciennes peintures murales. Il fait aujourd'hui connaître celles de la salle capitulaire de Notre-Dame du Puy. Il y a reconnu Charlemagne jouant aux échecs avec le roi Marsille, scène emblématique qui rappelle finement le siège de Sarragosse. Cette version n'a rien que de très plausible. D'ailleurs M. Giron n'est pas homme à redouter d'être contredit. Les pièces du procès restent à la portée de tous au Musée du Puy sous la forme d'un fac-simile de ce fragment de frise.

Si M. Giron enrichit le Musée du Puy, M. Babinet donne l'histoire du Musée de Poitiers, qui lui doit en partie ses richesses.

M. Momméja, lui, ne se confine pas dans un Musée, mais fait de l'archéologie de plein air, et embrasse d'un regard toute la région montalbanaise. Il condense l'histoire de quatre ou cinq siècles telle que les lui révèlent les édifices, les peintures murales, les sculptures,le mobilier.

Pierre le Grand, qui ne pouvait dans sa jeunesse passer un pont sans frémir, n'aurait pu traverser celui de Notre Dame de Mende, dont l'arche gothique décrit sa courbe brisée depuis le moyen âge. M. André fait l'histoire de cette passerelle curieuse, citée dès 1229, et jadis flanquée au XVe siècle d'une chapelle construite sur l'avant-bec d'une de ses piles, comme le pont d'Avignon.

Nous avons récemment rendu compte de l'histoire de ce dernier, contenue dans la vie de saint Benezet, de feu de Saint-Vincent, de vénérée mémoire. M. Massillon Rouvet met en doute, que le pont qui subsiste aujourd'hui soit le fameux pont élevé par saint Benezet ; il se refuse à admettre que les parties encore visibles soient antérieures au XIIIe siècle.

Les visiteurs du Musée de sculpture comparée seront reconnaissants à M. Coüard-Luys, d'avoir fait l'histoire des colonnes (du XVIe siècle) provenant de l' « Hôtel des trois Piliers », de les avoir sauvées de la destruction en leur assurant une honorable retraite.

Saluons galamment une *correspondante* du Comité de Beaux-Arts, Mme Despierres, d'Alençon. Elle nous fait connaître deux menuisiers, Jean Gulliotte et Guill. Gruel, chargés de sculpter une statue en pierre. La ville d'Alençon aurait donc vu deux métiers distincts ne former qu'une corporation? Qui donc prête aux Normands une humeur peu conciliante? Mme Despierres présente en outre le devis d'ouvrages de sculpture exécutés par Jacques et Guill. Pissot pour les stalles et la clôture du chœur de Notre-Dame, ouvrages qui furent exécutés *à l'antique*. Correspondante et rapporteur du Comité, de constater ici que les artistes du XVIe siècle se réclament d'Athènes. Nous est avis qu'ils se trompent ; l'expression *à l'antique* était courante au XVIe siècle, dans le sens de *gothique*. Nous en avons cité des exemples (1).

Le mausolée du duc de Bouillon, sur lequel Alex. Lenoir, et nos collaborateurs MM. Guiffrey et Anatole de Montaiglon ont donné plus d'une page curieuse, est l'objet d'une reconstitution continuée quoiqu'encore incomplète, de la part de MM. Lex et Martin, de Macon. D'autre part l'histoire du tombeau d'Agnès Sorel est complétée par M. Charles de Grandmaison.

M. Durieux donne l'odyssée du jubé de l'église Saint-Aubert de Cambrai, sculpté avec grande richesse en 1538, depuis transporté comme tant d'autres près du porche pour servir à la tribune des orgues, mais malheureusement mutilé.

M. Babeau raconte la curieuse histoire des statues de l'église de Saint-Mards-en-Othe, que, sous la Terreur, le curé Mutel métamorphosa, pour les sauver, en allégories révolutionnaires. Par quelques changements d'emblèmes, une martyre devint la *Liberté*, le Précurseur, avec une grappe de raisin au lieu d'écailles, passa pour *Vendémiaire*, un ange reçut des roses dans les mains et personnifia *Flore ;* un autre, pliant sous une corbeille de fruits, s'appela *Pomone*. Efforts ingénieux mais inutiles, ils ne sauvèrent pas ces statues, qui étaient des œuvres de maîtres : la tradition désigne Girardon et Dominique Florentin.

Abandonnons à présent les monuments pour entrer chez les maîtres en remontant le cours des âges. M. Marionneau, de Bordeaux, parachève le profil de Francin, qu'il avait ébauché l'an dernier. M. Foucart de Valenciennes présente une étude sur l'origine de la famille Dumont, M. H. Stein, de Fontainebleau, s'occupe des ascendants d'André Boulle, et M. André, de Mende, consacre une notice à Jean Lacour, un peintre qui vécut de 1637 à 1721, et dont l'œuvre a disparu avec le palais épiscopal. M. Giroux passe en revue tous les disciples de Puget, qui ont surtout excellé à sculpter les poupes opulentes que comportaient les navires de leur temps. L'art affrontant la tempête avec ses dieux et ses saints souriants sculptés à l'avant du vaisseau, l'art abordant au nom de la France à tous les rivages, telle fut la fortune enviable des sculpteurs toulonnais que M. Giroux fait revivre. Avec M. Finot, de Lille, nous nous trouvons en face, non plus de quelques lieutenants d'un maître, mais d'un état-major de peintres, de sculpteurs, d'architectes, de brodeurs, de tapissiers, de musiciens flamands subventionnés par les gouvernements des Pays-Bas. Pourbus le jeune, Raphaël Coxie, Henry Meerte, Antoine de la Barre, Josse de Beckbergen, Jean Raës, Charles Caulier, Jean Tichon, etc., rappelés à la vie, vengés de l'oubli, et remis en possession de titres de noblesse que leur gardent les archives du Nord.

M. Denais fait connaître A. Talcourt et N. Lagouz, peintres du XVIIe siècle, auteurs de tableaux conservés dans le Maine.

Les *Artistes angoumoisins depuis la Renaissance jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, tel est le cadre étendu dans lequel se meut M. Biais.

M. Jadart a entrepris de faire la lumière sur la famille des Jacques, sculpteurs rémois. On croyait connaître deux frères de ce nom, M. Jadart établit qu'ils sont père, fils et petit-fils. Il étudie leur histoire et leur œuvre.

Avec notre collaborateur M. de Mély, nous entrons dans le XVIe siècle. Il s'est fait, nos lecteurs le savent assez, l'hôte studieux de la cathédrale de Chartres. Les tailleurs d'images qui ont décoré le pourtour du chœur, sont devenus ses

1. V. *Études sur l'art à Tournai*, t. I, p. 27.

familiers. Berthaud Prieur, Mathurin Delorme, Nicolas Guybert, Thomas Boudin, Jean De Dieu, Simon Mazières, défilent devant M. de Mély. « Des faits, une analyse patiente, des opinions fondées » : M. Jouin résume ainsi ce nouveau chapitre de l'histoire de l'art.

M. Castan scrute l'histoire de l'architecte Hugues Sambin. Il aurait vu le jour près de Salins peu avant 1530, mais il fut Bourguignon par résidence. Quoique sa signature n'y soit pas originale, il faut voir son œuvre dans le *Jugement dernier* de Saint-Michel à Dijon. M. Castan parle avec amour de cet artiste convaincu dont il a pénétré la vie.

Nous voici maintenant chez les maîtres du XVe siècle. Dunois, le bâtard d'Orléans, nous précède. De sa vaillance, Jeanne d'Arc est garant ; de sa culture littéraire, sa bibliothèque et ses lettres sont la preuve ; de sa culture dans les arts, M. Farcy d'Orléans se porte caution. Il est intéressant de suivre un homme de guerre épris d'architecture et dirigeant Nicolas du Val, maître des œuvres de Châteaudun et de Longueville. Les peintures que Dunois fait exécuter dans la sainte Chapelle de Châteaudun par Pietre André et Raoul Grymbault, les orgues qu'il commande à Pierre de Montfort, l'aigle de cuivre fondu par Adam Moraut, donnent au rude capitaine une auréole artistique.

Maître Jacques Morel nous a plusieurs fois occupé ici (1), et nous n'en avons pas fini avec ce grand tailleur de pierre vive, qui sculpta les tombeaux de Charles et d'Agnès de Bourgogne. M. l'abbé Requin retrouve à Toulouse, en 1429, cet artiste voyageur, c'est là qu'il épousa probablement sa première femme, Jeanne Bonnebroche. La même année il se rend à Avignon pour y exécuter six statues en argent fin. Montpellier, Rodez, le posséderont ensuite, puis Avignon le reverra. Bientôt après nous le surprendrons à Souvigny, et plus tard à Angers où il mourut. A Rodez on lui commande plus de deux cents statues pour le portail de la cathédrale.

Ce n'est pas tout ; voici que M. Requin nous montre un de ses élèves, sans doute son neveu, dans Le Moiturier, l'auteur des gisants du tombeau de Jean Sans Peur, aujourd'hui au Musée de Dijon, le même que Michel Colombe qualifiait de « souverain tailleur d'images ». Le Moiturier est né vers 1425 à Avignon.

C'est un artiste de moindre envergure que ces deux maîtres, que nous fait connaître M. Roman, en la personne de l'orfèvre avignonais Jean de Gangognieriis, l'auteur d'une nef finement ouvrée destinée à l'ornement de la salle de l'évêque de Gap en 1404.

1. V. *Revue de l'Art chrétien*, 1890, p. 60.

Nos lecteurs connaissent déjà les importants travaux de Mgr Dehaisnes sur Simon Marmion. Notre collaborateur a lu un mémoire « définitif » sur ce maître, décrivant toute son œuvre connue avec sens et mesure, remettant à son rang dans cette œuvre le diptyque de Chantilly, montrant l'artiste et l'homme sous un jour nouveau, non pas dénué et misanthrope, comme on l'avait cru, mais riche et d'aimable humeur.

Il ne nous reste plus qu'une halte à faire dans le XIVe siècle, pour parler de Guillaume Arrode, orfèvre de Charles VI. Son historiographe est M. Advielle, d'Arras. Rude métier, que celui d'orfèvre de la cour à cette époque ! Combien de bassins, de chaufferettes, de menus objets réparés par l'artiste docile ! Mais on connaissait de lui des œuvres plus précieuses, et M. Advielle en augmente la liste.

Congrès des Sociétés savantes.— M. de Dion lit une étude sur l'église du prieuré de Saint-Thomas d'Epernon (XIe siècle). — M. de Mély présente des remarques sur diverses pièces des trésors de Saint-Maurice et de Sion en Valais.— M. le baron de Baye présente la croix russe de Kief dont nous reproduisons plus haut le dessin et la notice. — Le comte Regis de l'Estourbeillon communique le marché passé en 1586 entre J. de Jox, maître-peintre ordinaire du roi à Poitiers et le gardien des Cordeliers de cette ville pour la décoration des cloîtres de ces religieux ; il y représenta le Jugement dernier, les Vertus théologales, etc. L'abbé Hiver signale un vitrail de l'église de Charmes (Meurthe-et-Moselle), représentant les trois Morts et les trois Vifs. — M. Ch. Vincens signale une représentation curieuse de sainte Anne dans une statue de l'église des Pennes ; M. de Méloizes indique le même sujet dans les vitraux de Mézières-en-Brenne, et M. l'abbé Muller, dans un vitrail de Saint-Étienne de la même ville. M. Anthyme Saint-Paul lit une étude sur l'histoire de la construction de l'église de Saint-Denis par Suger « la première des églises gothiques. » M. de Lasteyrie conteste cette dernière assertion. — Une note est communiquée de la part de M. J. Berthelé sur le donjon de Niort. — M. Lhuillier envoie un mémoire sur les sculpteurs en bois de Brie.

M. Judicis étudie les écoles romanes d'architecture ; il ne croit pas à une école limousine. M. Anthyme Saint-Paul l'admet trait pour le XIIe siècle ; les clochers, les absides polygonales, les portails, offrent des caractères particuliers. M. de Lasteyrie repousse cette opinion ; les constructeurs limousins, d'après lui, se sont inspirés en Auvergne, en Poitou, en Périgord., etc. — M. Buhot de Kersers présente, de son côté, un mémoire sur l'architecture religieuse en Berry à l'époque romane.

Le plan en croix latine est universel au XIe siècle en Berry : abside ronde, chœur voûté en berceau avec collatéraux, transept avec absidioles orientées, tour centrale voûtée d'une calotte sphéroïdale, soutenue par une baie octogonale sur trompes avec un ou deux étages, triple nef voûtée ; comme ornement, les entrelacs, les feuilles d'acanthe, les tiges foliées, les têtes monstrueuses, etc. L'église de Saint-Aoustrille-les-Gray, qui remonte à 1015, est bâtie sur ces données. Les porches, logés dans des édicules devant les pignons, sont à voussures en retrait souvent dénuées de chapiteaux. L'agneau pascal orne les pignons. Les fenêtres sont cantonnées de colonnettes.

M. G. Durand étudie la châsse de Saint-Fursy à Gueschart en argent estampé, du XIVe siècle.

Comité des travaux historiques. — Le dernier bulletin archéologique (1890, n° 1) contient des documents intéressants pour l'art chrétien. Le Dr Escoffier présente un calice d'étain et une petite boîte de bois, l'un et l'autre orné d'une décoration végétale analogue, du style de la fin du XIIe siècle, qui ont été trouvés dans le sépulcre d'un autel (p. XVI). — M. Brossard communique des documents sur la maison du duc d'Orléans, Henri III. — M. Ed. Leblant présente une antique coupe en verre gravé, à inscription chrétienne. — M. Mercier fait connaître le contrat passé pour la réparation d'une croix processionnelle de la collégiale de Barjols en 1458. Signalons les belles planches représentant la châsse de Saint-Fursy, les carreaux émaillés, tout couverts d'inscriptions, du Musée de Troyes et la tombe de Guy de Sailly.

M. Enlart étudie (p. 46) les fonts-baptismaux du Nord, comme M. Lefèbre-Pontalis a étudié ceux du Soissonnais (1). Les fons qu'a observés M. Enlart ne remontent pas au-delà du XIe siècle. Il les classe en deux grandes catégories : les cuves sans support et les cuves montées sur colonnes. Les premières sont circulaires, ou en rectangle allongé ; les secondes, monopédiculées, sur plan circulaire ou polygonal ou bien carrées et portées sur une grosse colonne flanquée de colonnettes d'angle.

Viollet-le-Duc avait indiqué (2) comme prototype de beaucoup de fonts une cuve de métal maintenue dans un cercle ou un chassis et portée sur des colonnettes. A l'appui de cette judicieuse remarque, M. Enlart signale la cuve ronde antique en marbre vert, qui, sertie aujourd'hui dans une armature de fer, forme le bénitier de la cathédrale d'Angers. Nous citerons un autre exemple de ce type, modeste mais curieux, savoir les fonts d'Obigies, près de Tournai. C'est une cuve sphéroïdale en pierre, dont la simplicité rend malaisée la détermination de l'âge ; elle est munie d'un bourrelet par lequel elle est soutenue dans un cercle de fer que porte une potence à pivot. Cette *cuve ronde suspendue* constitue une catégorie nouvelle, qu'il y a peut-être lieu d'ajouter en tête des quatre proposées par l'érudit correspondant du Comité.

Viennent ensuite les *cuves rondes* non suspendues, *sans support*, comme celle de Samer, et la belle cuve du Musée de Boulogne. Les *cuves carrées*, *sans supports*, ont été comparées avec raison à des margelles de puits. Celle d'Araines porte les caractères du XIe siècle ; elle est plus longue que large. Celles de Fouencamp, de Gentelles, de Buleux, de Bresle, etc., viennent, avec celle de Ver en Picardie, à l'appui de la remarque faite plus haut sur l'imitation de la capsule maintenue dans un cadre par des montants.

Nous croyons qu'on peut voir dans le même dispositif le point de départ du type le plus remarquable, le plus commun et le plus persistant, celui de la *cuve basse et carrée, élevée sur un gros cylindre flanqué de quatre colonnettes d'angle* ; les fonts de Ver reproduits par Viollet-le-Duc, rendent l'analogie frappante. Quoi qu'il en soit, M. Enlart établit que ce type a persisté quatre siècles de plus qu'on ne le croit communément ; on le retrouve dans les fonts romans de Saint-Venant, de Montdidier, de Neuf-Berquin, de Vermand, de Neuville-sous-Corbie, de Carly, et, plus tard, dans ceux d'Écœuilles (XVe siècle) et dans une série de fonts de la Renaissance conservés à Davonescourt, à Fecamps, etc.

Les cuves *monopédiculées* sont carrées, circulaires ou polygonales ; elles sont de toutes les époques et confinent au bénitier. La cuve dégénère parfois en chapiteau.

M. Enlart, en établissant cette classification sur un grand nombre d'exemples nouvellement produits, a avancé beaucoup l'intéressante question des fonts baptismaux. C'est dans ces monuments, presque toujours ornés de sculptures soignées, qu'on trouvera les éléments les plus nombreux, et les mieux comparables de la sculpture chrétienne à diverses époques et en divers lieux. A cet égard, rien de plus important (nous avions naguère insisté ici sur ce point) que de bien fixer la nature géologique de la pierre dont ils sont faits. M. Enlart l'a fait le premier. Nous y reviendrons.

M. Enlart fait une bienveillante allusion aux *Études sur l'art à Tournai* (1), où nous signalions,

1. *Fonts-baptismaux d'Urcel et de Laffaux* (Aisne). — *Bull. mon.*, année 1885.
2. *Diction. d'arch.*, article : *Fonts*.

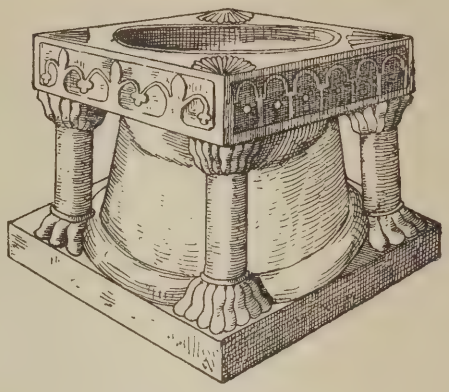
1. A. de Lagrange et L. Cloquet, *Mém. de la Soc. hist. de Tournai*, t. XX, 1887.

dès l'année 1887, les ateliers de cette ville, comme ayant produit, à l'époque romane, la plupart des tombes et des fonts baptismaux répandus dans une région qui s'étend au Sud jusqu'en Picardie, au Nord jusqu'en Hollande, à l'Ouest jusque par delà la Manche, et à l'Est, jusqu'au bassin de la Meuse. Il confirme entièrement notre thèse, et, distinguant le calcaire de Tournai d'avec celui de Boulogne, il attribue aux ateliers de Tournai les fonts d'Evin, Neuf-Berquin, Vimy, Guarbecques, Ames, Saint-Venant, Le Neuville-Sous-Corbie, Saint-Pierre de Montdidier, Vermand et Chereng. En ce qui concerne ce dernier, que nous n'avons pas cité, M. Enlart, qui nous a mal lu, nous rectifie à tort (1).

Quoi qu'en disent les adversaires de la classification mosane et scaldisienne, que nous avons adoptée dans l'étude de deux types absolument distincts de chapiteaux (2), nous distinguerons encore deux familles de fonts baptismaux exécutés en pierre bleue de Belgique à l'époque romane.

Les fonts romans pédiculés tournaisiens offrent une cuve basse invariablement *carrée*, aux flancs *verticaux*, portée sur les cinq supports traditionnels, ou, dans des exemplaires moins anciens, sur un cylindre à base pattée. Outre d'autres exemples cités par M. Enlart, nous avons déjà signalé et citerons ici dans la première catégorie ceux des Deux-Acren (3), ceux de Zedelghem (4), ceux de Notre-Dame à Termonde (5), ceux de Zillebeke (Fl. Occid.) (6), ceux des ruines de Saint-Bavon à Gand (7), avec lesquels ceux de Winchester offrent une remarquable ressemblance, ceux d'Espierres et de Lichtervelde, ceux de Ribemont (Aisnes), signalés par M. Rabell (8), ceux de *Vermand* (Aisne) (9) et ceux du Musée de Lille. Les beaux fonts de Ver, reproduits par Viollet-le-Duc, sont absolument du type tournaisien.

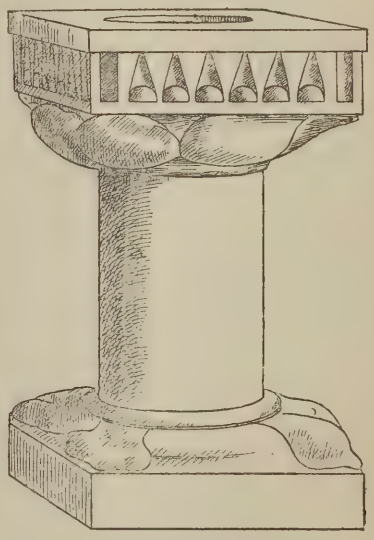
Tous ces fonts paraissent remonter au XIe siècle. La plupart ont les chapiteaux d'angle rudement ornés d'une espèce de feuilles à côtes ou en écaille (fonts de Zedelghem, de Vermand, de Deux-Acren) qui, dans ceux de Ribemont, se retrouvent jusque dans la base.



Fonts de Ribemont.

A Froyenne, près Tournai, on conserve la première assise de fonts à 5 colonnes, avec bases pattées. (XIIe s.) — Les fonts de Saint-Sauveur paraissent remonter au XIIIe siècle.

Au type monopédiculé se rapportent les fonts romans de Gallaix (1), ceux de Deflinghem (2), tous deux à base pattée, et de Cousolre (3).



Fonts de Deflinghem.

Les fonts de Tournai se distinguent au surplus par une décoration abondante des flancs, consistant en arcatures, en monstres infernaux, et en figura-

1. M. Enlart avance par erreur que nous avons attribué les fonts de Chereng à Lambert de Tournai. Ce sculpteur a signé une pierre sculptée romane retrouvée à Mons ; renseignements pris auprès de M. L. Devillers, qui l'avait signalée comme une cuve baptismale, ce dernier point devient douteux.

2. V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1886, p. 220.

3. V. Abbé Vandevyvere, *Essai sur les fonts baptismaux remarquables conservés aux environs d'Audenarde et de Grammont.* — Extrait du *Bull. de la Commis. d'art et d'arch. de Belgique.*

4. V. *Étude sur l'art à Tournai*, t. I, p. 90. — *Monographie des fonts baptismaux de Zedelghem* par le chan. J. O. Andries, Bruges, 1853. — *Abécédaire de de Caumont*, p. 313.

5. V. *Messager des sciences historiques de Gand*, année 1824, p. 437, — année 1859, p. 253, et *Bull. de la comm. arch. du dioc. de Bruges*, prem. cah., p. 12.

6. V. Ch. van de Putte, l'*Émulation de Bruges*, t. V, p. 63.

7. Van Lokeren, *Hist. de l'abbaye de Saint-Bavon.*

8. V. Éd. Fleury, *Antiquités du département de l'Aisne.* — *Bull. arch. du comité des trav. hist.*, année 1886.

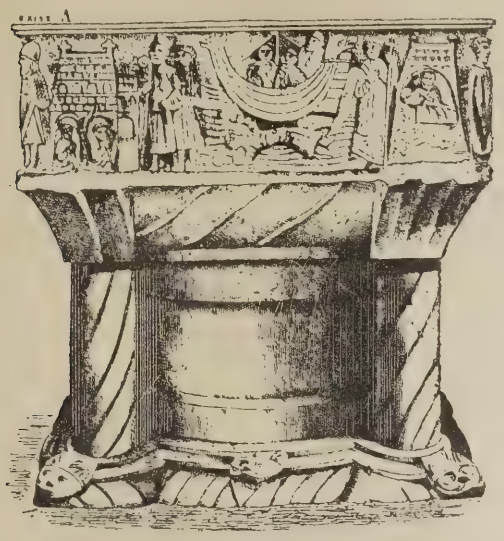
9. de Caumont, *Abécédaire*, t. I, p. 312.

1. V. L. Cloquet, *Tournai et Tournaisis*, p. 439.

2. *Étude sur l'art à Tournai*, p. 100.

3. V. A. Jennepin. *Ann. de la Soc. arch. de Mons*, t. XX, p. 19.

tions historiées. Ce sont, par exemple, à Zedelghem, toute la légende de saint Nicolas de Mire;



Fonts de Zedelghem.

à Saint-Venant, les mystères de la vie du Christ, notamment la Sainte-Cène, comme à Termonde; à Cousolre, le triomphe de saint Walbert et de son épouse Bertille; à Zillebeke, à Termonde et à Winchester, des bas-reliefs curieux et analogues entre eux. Les fonts de Lokeren sont ornés de médaillons représentant le baptême du Christ et son entretien avec Nicodème (1). Il faut peut-être attribuer aux ateliers tournaisiens, les fonts de Pont-à-Mousson (2) en forme de margelle de puits, offrant le Précurseur et des scènes de baptême. Ces fonts sont, quant à leur forme, une exception qui confirme la règle.

On trouve d'autre part des figures de monstres sur les cuves de Gallaix, de Deux-Acren, de Vermand, sur un fragment conservé à Ere près de Tournai (3), etc.

Nous venons de relever une exception au type courant tournaisien. Nous devons en noter une autre plus importante. Nous voulons parler des fonts de Chereng, qui, seuls entre tous ceux que nous connaissons dans la région, présentent la forme anormale d'une cuve ronde monopédiculée (4). En outre, ils offrent quatre têtes humaines en saillie sur leur pourtour. C'est là une particularité qui ne se rencontre guère dans le bassin de l'Escaut, mais bien en France, comme

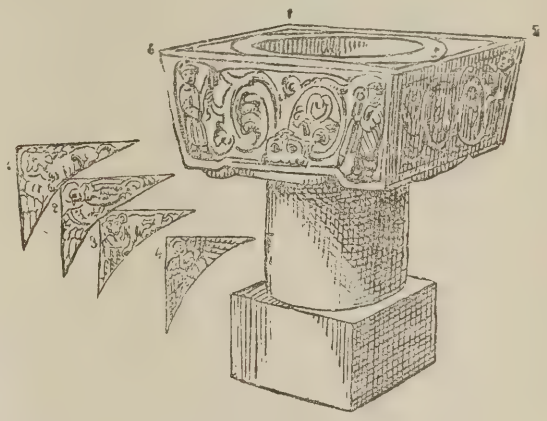
1. Nous ne citons que pour mémoire les curieux fonts historiés de Nieuwenhove et de Schoorisse, qui sont en pierre blanche (V. l'abbé Vandevyvere, *Ouv. cité*).

2. V. *Bulletin monumental*, t. XII. V. de Caumont, *Abécédaire*, t. I, p. 305.

3. V. *Tournai et Tournaisis*, p. 375. V. *Étude sur l'art à Tournai*, p. 98.

4. V. de Caumont, *Abécédaire*, p. 311.

dans les beaux fonts de Cluny (1), mais surtout dans le bassin de la Meuse. Quel sens symbolique attribuer à ces figures? Il est assez naturel de penser aux Évangélistes, et ce qui confirmerait cette hypothèse, c'est l'exemple de la cuve de Gentines (Namur), qui, à défaut de ces têtes, offre



Fonts de Gentines.

sur les écoinçons plats du dessus, les animaux évangélistiques gravés; mais si l'on considère les cuves d'airain d'Allemagne, notamment celle d'Hildesheim, montée sur quatre personnages humains figurant les quatre fleuves mystiques, on doit y reconnaître la vraie origine de ces têtes.

Les cuves baptismales de la région mosane sont plus variées de forme que les cuves scaldisiennes, et plus simples dans leur décor. On y rencontre comme en Tournaisis, des fonts carrés à flancs verticaux, sur cinq supports, comme à Achènes

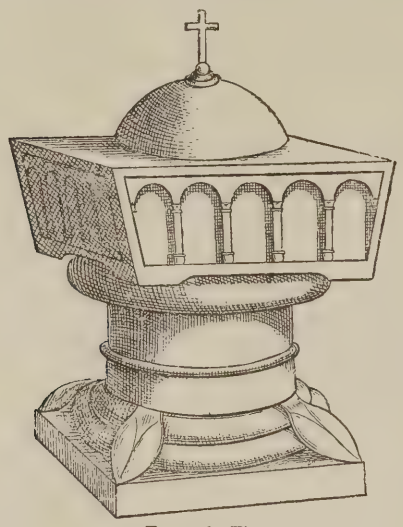
Fonts de Achènes.

et à Ciney, mais plus souvent les flancs sont rentrants et trapézoïdaux comme à Thynes, Gentines et à Huy (2). Les cuves sont carrées,

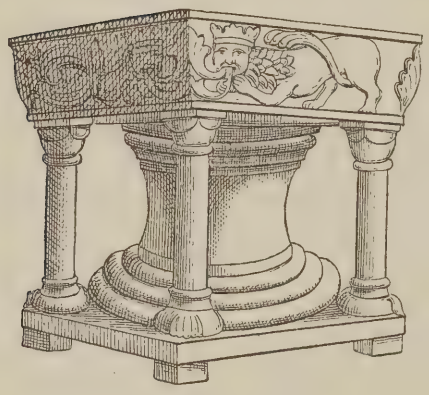
1. V. de Caumont, *Abécédaire*, t. I, p. 622.

2. V. abbé De Bruyn, *Archéologie religieuse*, pp. 177, et suiv. et Reusens, *Él. d'architec. chrét.*, t. II, p. 447.

rondes, polygonales ; on en peut voir de toutes formes au Musée diocésain de Liége. Aux angles

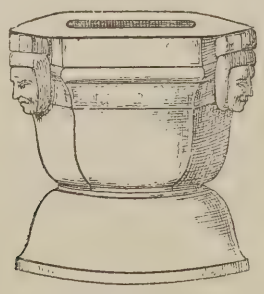


Fonts de Thynes.



Fonts de la collégiale de Huy.

figurent fréquemment les quatre masques humains comme à la cuve romane (?) monopédiculée

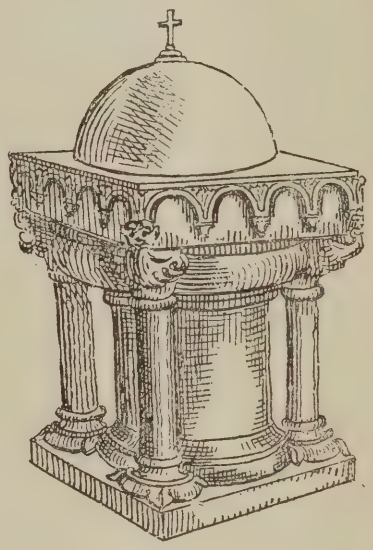


Fonts d'Hastières.

de Munsten-Bilsen (1), à celle d'Hastières (2) hexagonale, en calice, à celle de Fosses, à la cuve

1. *Revue de l'Art chrét.*, 1869, p. 79.
2. De Bruyn, *Ouvr. cité*, t. II, p. 180.

de Celles, monopédiculée et plus récente ; à celle du XVIe siècle que conserve le Musée de Bruxelles (1). Un exemple typique de ces têtes est la belle cuve ronde, à cinq supports, de Gosnes (Namur) (2). On peut encore citer les fonts de Russon en Limbourg (XVIe siècle) (3), ceux de Ciney (4) où les têtes cessent d'être humaines. Les quatre têtes sont fréquentes également dans la région rhénane. On les trouve notamment dans les curieux fonts romans de Gladbach (cuve ronde portée sur 5 supports, aux flancs ornés de dragons).



Fonts de Ciney.

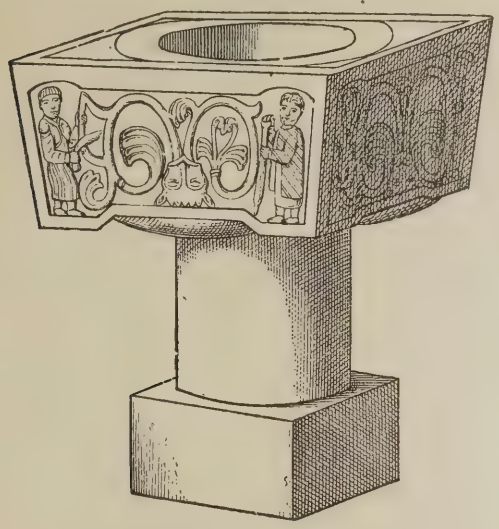
La décoration des flancs est dans cette région plus simple qu'à Tournai. Elle consiste en arcatures courantes (fonts de Thynes, de Ciney, de Saint-Hilaire à Huy, etc.), et, en maints cas, en un ornement caractéristique. C'est une tête bestiale, souvent retournée (emblème de victoire rempor-

Fonts de Zonhoven.

tée sur l'ennemi du salut), mordillant deux tiges symétriques qui portent des feuilles palmées (5).

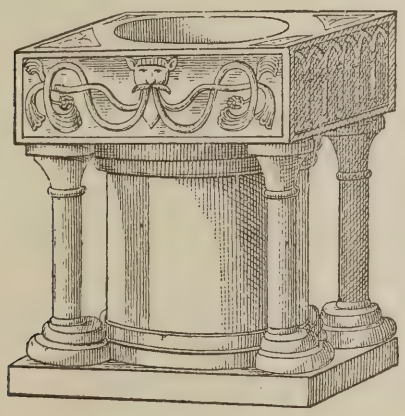
1. *Rev. de l'Art chrét.*, 1887, p. 74.
2. V. Reusens, *Élém. d'art chrét.*, t. II, p. 447.
3. *Ibid.* p. 447.
4. De Bruyn, *Ouv. cité*, t. II, p. 177.
5. Nous devons dire qu'un ornement identique se retrouve sur un écoinçon du dessus de la cuve de Consolre.

Ce motif se voit à Gentines, à Achènes, à Zonhoven (Limbourg) (1), à Huy, à Hour (2), à N.-D.



Fonts de Gentines.

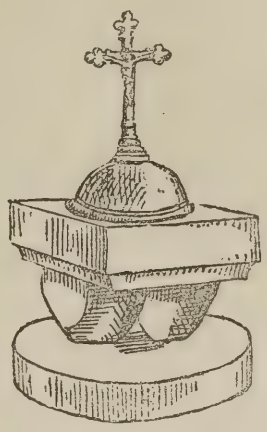
de Maestricht, etc. Les fonts de Huy, de Limmel (Limbourg) sont ornés de figures démoniaques comme ceux de Gladbach. On trouve un exemple



Fonts d'Achènes.

de fonts en margelle de puits dans ceux de Wilderen (Limbourg), conservés au Musée de Bruxelles. (Pierre blanche, cuve carrée, cantonnée aux angles de 4 colonnes, reposant sur des têtes grimaçantes, et ornée de bas-reliefs.)

Bois-le-Duc conserve des fonts du XVIe siècle, coulés par Jean Aert. Citons avec le chanoine Corblet les cuves de Herckenradt, Hoesselt, Hansbrouck (Limbourg), Liesce (Liége), Zutfen (Gueldre).



La question que nous venons de traiter est a l'ordre du jour. Nous apprenons à l'instant, que, dans une étude, lue le 1er octobre 1889, à la Société d'archéologie de Bruxelles, M. Paul Saintenoy, architecte et secrétaire général de celle-ci, a étudié la filiation des formes primitives des fonts baptismaux.

Partant du baptistère des premiers siècles du Christianisme et de la piscine où le catéchumène descendait, examinant ensuite la piscine à rebords saillants des siècles suivants, l'auteur établit que le baptistère primitif réduit a donné naissance à la piscine à rebords saillants et couverte d'un édicule, telle qu'on la voit à Cividale (Frioul), Aquilée (Illyrie), sur des ivoires de la collection Viollet-le-Duc et du Musée d'Amiens, puis plus tard à Luton-Church, Saint-Peter Mancroft, Trunch, etc. (Angleterre), Guimilian (Bretagne), etc.

Les fonts cylindriques (ou mieux en forme de margelle de puits) engendrés par la piscine à rebords saillants et sur lesquels, on trouve fréquemment, d'après M. Saintenoy, traces des fonts à édicule, engendrent eux-mêmes les cuves cylindriques montées sur socle et celles à chassis porté par 4 ou plusieurs colonnettes.

Une forme nouvelle qui peut, semble-t-il, s'être produite par l'imitation de fonts antérieurs en métal, s'introduit alors (fin du XIe siècle) dans les usages. Monsieur Saintenoy la classe sous une dénomination spéciale, et il en fait la section des fonts caliciformes inscrits dans un chassis porté par 4 ou plusieurs colonnettes.

Les fonts dont nous venons de parler, les fonts cylindriques montés sur socle, et enfin, les fonts cylindriques à chassis porté par 4 ou plusieurs colonnettes, tendent à devenir des fonts monopédiculés à cuves polyédriques ou circulaires.

1. V. Schapkens, *Rev. de l'Art chrét.*, 1869, p.203.
2. Reusens, *Loco. cit.*

Au XIVe siècle, la transformation est complètement effectuée pour ainsi dire, et les fonts se classent alors en fonts à cuve ronde, hexagonale, octogonale, cubique et trapézoïdale.

Enfin au XVe siècle, toutes ces formes se fondent à peu près en une seule, la forme prismatique monopédiculée.

M. Saintenoy n'entend cependant pas dire qu'il y a eu *succession* de formes, mais plutôt qu'il y a eu *filiation* d'une forme à l'autre. Il ajoute que certains fonts sont à classer parmi les formes exceptionnelles. Ce sont : les fonts de forme barlongue, ceux pour lesquels il y a réemploi d'objets plus anciens, tels que tombeaux, urnes, chapiteaux, vases, etc., et enfin ceux à appendice, tels que bénitiers, lutrin, etc., etc.

Dans la dernière partie de son mémoire, M. Saintenoy déduit de son étude, une classification méthodique des fonts et il examine celles proposées par Arcisse de Caumont, M. de Saint Andéol, chanoines Corblet et Reusens, abbé de Bruyn et enfin Viollet-le-Duc.

Telle est, dans ses lignes générales, cette étude qui paraîtra sous peu dans les Annales de la vaillante Société d'archéologie de Bruxelles.

L. Cloquet.

Société des antiquaires de Picardie. — Cette Société vient de publier le 4e fascicule de son bel album archéologique. Nous y remarquons trois planches fort intéressantes au point de vue de *l'Art chrétien*. La première représente un devant d'autel brodé, qui paraît devoir être l'œuvre des religieuses carmélites d'Amiens et dont le style, bien qu'appartenant à l'époque de la Renaissance, ne manque pas d'une sérieuse élégance. Une autre planche représente une belle crosse du XIIIe siècle ayant appartenu à Guérin, évêque de Senlis. Nous signalerons surtout une ravissante peinture sur chêne, de l'École flamande, du XVe siècle, représentant de nombreux donateurs agenouillés devant le Sauveur du monde, sous la protection de saint Jean-Baptiste et de sainte Barbe.

Société anglaise pour la protection des anciens monuments. — La douzième réunion annuelle des amis et partisans de la Société anglaise, a eu lieu le 3 juillet dernier dans la vieille salle de l'hôtel Bernard Holborn, à Londres, sous la présidence de l'honorable Richard G. Grosvenor.

Dans les rapports faits sur les constructions qui ont besoin d'être réparées, on examine consciencieusement les toits, les murs, les planchers, le vitrage, le pavage, les boiseries, la ventilation, l'écoulement des eaux, le système de chauffage et on donne des avis bien arrêtés sur chaque point.

Le Comité constate que différentes « Sociétés pour la construction des églises » font beaucoup de mal, quoique animées des meilleures intentions du monde.

Quand un don est fait, c'est généralement pour remettre l'église à neuf, l'agrandir, en changer le mobilier. On remplace l'ancien autel par un nouveau, les anciennes stalles en bois sculpté par des bancs neufs en pitchpin vernis.

M. Brooking-Romé cite divers exemples de brutale et déplorable destruction de vieux mobilier. Rien, dit-il, ne devrait être enlevé d'une église ou d'un cimetière : vieux bois, vases, meubles, lambris ou tout autre objet lié à l'édifice ou employé pour les besoins du culte, sans autorisation préalable ; aucune permission de réparer une église ne devrait être donnée, avant qu'on ait fourni une liste complète et minutieusement détaillée de tout ce que l'on veut faire et de ce que l'on ne veut pas toucher.

En outre, l'office de chancelier du diocèse devrait être en fait un travail réel. Le chancelier ne devrait pas posséder plusieurs bénéfices ou être étranger au diocèse. Au contraire, il devrait le connaître à fond, ainsi que le clergé. Il serait accessible, compétent et prêt à donner son avis sur les réparations projetées. Il ne connaîtrait pas seulement la loi, mais aussi l'archéologie. Aucune permission de faire des travaux ne serait donnée sans qu'il ait inspecté personnellement l'église en question et sans qu'il puisse prouver que les réparations projetées sont non seulement nécessaires et désirables, mais encore qu'elles seront faites convenablement et avec une attention et un soin particulier en ce qui concerne la conservation de toutes les parties anciennes de l'édifice.

Le Président propose à l'assemblée de faire une collecte en faveur d'une merveilleuse petite construction appelée l'église d'Inglesham, située vers les sources de la Tamise, non loin de Lechlade, qui est menacée de disparaître si on ne donne l'argent pour les réparations nécessaires : la somme requise est d'environ 350 livres sterling.

M. W. Morris dit que la Société a un double travail à faire pour lequel elle ne reçoit pas toujours assez de crédit.

Son premier devoir est d'essayer d'empêcher la destruction brutale des monuments artistiques et historiques.

Le second devoir résulte du premier : c'est d'empêcher les tentatives ignorantes.

Les monuments ne sont aucunement notre propriété, ajoute-t-il, nous n'en sommes que les dépositaires pour ceux qui viendront après nous.

Aussi, il n'y a qu'une nécessité absolue qui puisse excuser la destruction de ces monuments, et cette nécessité n'a jamais existé de notre temps. Car, comme disait le professeur Ruskin, tout vieux monument, dans un pays civilisé, vaut, dans tous les cas, au moins le terrain sur lequel il est bâti.

Il semble, dit M. W. Morris, que la vie de ces monuments est dans les traditions que les hommes se lèguent de génération en génération.

Les architectes de la fin du moyen âge travaillaient suivant les traditions de leur temps. Mais nous, la tradition d'aujourd'hui nous défend de prétendre à faire cela et d'imiter mécaniquement leurs actions. Nous ne pourrions le faire avec la conscience nette. De leur temps, la tradition n'était pas vague, elle vivait sous une forme très définie, même chez les artisans. De nos jours la tradition est tout à fait morte parmi eux. Aussi nous continuerons mieux la suite de l'histoire en connaissant le passé par une étude approfondie et en agissant sur l'esprit public plutôt qu'en imaginant entre le présent et le passé, un lien mécanique qui n'existe pas.

Le but essentiel aujourd'hui des anciens monuments, c'est d'être des reliques instructives de l'art et de la vie d'autrefois. Si vous le pouvez sans les altérer, servez-vous-en dans un but ecclésiastique, civil ou domestique tout comme nous nous servons du monument où nous sommes en ce moment. Ce sera le meilleur moyen de les conserver. Quant à les refaire maintenant, il n'y faut pas songer.

Considérez, du reste, la différence incommensurable qui sépare les travailleurs de nos jours de ceux du XIVe siècle. Autrefois les ouvriers travaillaient sous la direction de leurs volontés réunies par le moyen des corporations. Aujourd'hui l'ouvrier de fabrique, le bourgeois sont des êtres différents du paysan. Vous avez fait de votre ouvrier une machine, et vous y avez trouvé certains avantages. Soyez satisfaits, mais n'essayez pas de faire faire à votre machine l'ouvrage d'un homme, c'est impossible.

L'œuvre des anciens artisans était aussi pleine de ressource, d'ingéniosité, de délicatesse que la meilleure de nos professions libérales. C'est cette industrie et ce sentiment que vous ne pouvez restaurer en mettant des hommes à l'ouvrage, car, sans qu'il y ait de leur faute, mais par suite de l'état social où ils se trouvent, ils n'ont pas ces qualités, et surtout ils n'ont pas derrière eux, comme leurs pères, des traditions magistrales qui forçaient ceux-ci à faire une œuvre belle, délicate, ingénieuse.

Voyez Londres au XIVe siècle, une ville un peu petite mais superbe d'un bout à l'autre, des rues bâties de maisons blanchies à la chaux, avec une grande église gothique au milieu, une ville enceinte de murailles, avec une forêt de clochers et de tours, outre la cathédrale, des abbayes et des prieurés ; chaque maison, chaque cabane contenant une certaine quantité d'art absolu, défini, distinct, consciencieux. Ces bâtiments contenaient beaucoup d'objets d'art : tableaux, ouvrages en métal, sculptures, tapisseries formant un ensemble prodigieux au point de vue de l'art.

Si on nous demandait (à supposer que nous en ayons le talent), de reproduire tous ces monuments et tout ce qu'ils contenaient, voici ce qu'on répondrait : « Le pays n'est pas assez riche. Tous « les capitalistes seraient ruinés avant que cela « pût être achevé ».

Cela n'est-il pas étrange ? A coup sûr il y a une raison. Il est clair, quand on y réfléchit, que ces monuments n'ont pu être élevés que par des hommes ayant l'habitude de bâtir de cette façon, sans effort ; tous ces hommes avaient l'habitude de travailler plus ou moins en artistes.

Où sont les ouvriers artistes capables d'exécuter nos travaux journaliers ? Qu'est devenue leur méthode de travail ? Une chose aussi ordinaire qu'un mur en maçonnerie ne peut aujourd'hui être bâti comme un mur du moyen âge.

En résumé l'art, à cette époque, était l'expression de la vie.

Qu'avons-nous donc à faire actuellement ?

C'est assez simple : d'un côté empêcher la destruction des anciens monuments qui sont la propriété des particuliers.

Même, si nous nous trompons plus ou moins sur la valeur de ces monuments, s'ils n'ont pas toutes les qualités que nous leur reconnaissons, ils en ont assez pour qu'on les conserve.

Nous pouvons réparer un monument et le surveiller ensuite, de telle sorte qu'il trouve la mort entre les mains de la nature qui détruit lentement mais sans cesse, et non dans un spasme de la folie humaine.

Avec un peu de soins et de patience, nous pourrons faire vivre ces vieux monuments pendant plusieurs siècles encore.

« Faisons, dit en terminant le rapporteur, ce qui nous paraît être notre devoir en cette matière et laissons ceux qui viendront après nous faire le leur. Cela suffira. Mais ma conviction est que nos descendants nous remercieront pour la part que nous aurons prise dans ce travail ».

Congrès historique et archéologique de Liége. — Le 3 août s'est ouvert à Liége le Congrès historique et archéologique organisé par la Fédération des sociétés d'histoire et d'archéologie de Belgique sous le patronage de S. M. le Roi.

A la séance solennelle d'ouverture M. Bormans a donné lecture d'un intéressant discours de M. de Laveleye, qui passe en revue quelques-unes des questions d'archéologie préhistorique soumises aux discussions du Congrès.

Un grand nombre de savants étrangers étaient venus prendre part aux travaux des archéologues de Belgique: MM.de Mortillet, Hamy, L. Palustre, le comte de Marsy, L. Germain, le baron de Baye, Bertrand, de Nadhaillac, Mockel, Ten Brink, etc.

Les travaux de la première section (études préhistoriques) et de la seconde (études historiques) sortent de notre cadre. Nous ne nous arrêterons qu'à ceux de la troisième section, ayant pour objet l'archéologie.

Pour la première journée, le rapport sur les travaux de cette section, présidée par M. le comte de Marsy, avait été confié à M. Tahon, qui fut, avec MM. Van Bastelaer, et Kaisin, l'un des plus actifs organisateurs du Congrès de Charleroi, et qui s'est retrouvé avec eux dans la même section.

Les douze premières questions de l'ordre du jour, ont été réservées. On a cherché à déterminer l'époque de la destruction des villas belgo-romaines. Cette question a été l'objet de dissertations extrêmement érudites des deux spécialistes éminents MM. Bequet et Van Bastelaer, et d'une communication très étendue et très savante de M. le baron de Baye.

Au sujet des différences entre l'art franc et l'art gallo-romain, MM. Bequet et de Baye ont communiqué d'intéressantes études, le premier sur l'histoire de la bijouterie franque du Ier au VIe siècle, le second sur l'art barbare, avec cette conclusion, que l'art franc, allemand, bourguignon, vandale, russe ancien même, ont une origine commune : les Goths et par eux l'Orient.

L'écrin d'une dame belge, il y a dix-sept cents ans renfermait des épingles à cheveux, des bracelets, des bagues, des miroirs en métal et surtout des fibules en abondance. Celles-ci étaient en bronze, rehaussées d'étamage et d'émaillerie.

Avant notre ère, les Celto-Belges se servaient de fibules en fer ; à l'époque romaine, le fer est remplacé par le bronze jaune auquel le temps a donné une patine verte.

Les plus ordinaires ne sont ni étamées ni émaillées, et elles affectent la forme d'un arc dont l'ardillon forme la corde. Les fibules étamées sont plus larges et d'une autre forme. Leur surface est ornée ou pointillée.

On trouve dans les tombeaux d'Entre-Sambre et Meuse de nombreuses et remarquables fibules émaillées, dont il y eut probablement un atelier près de la villa d'Anthée. M. Bequet pense que les Celtes ont inventé eux-mêmes l'art d'étendre des matières vitreuses sur le métal. Ils pratiquaient la taille d'épargne et l'incrustation : ce dernier procédé consistait à pratiquer dans la pâte durcie de l'émail de petites cuves dans lesquelles ils plaçaient un nouvel émail d'une couleur différente du premier, auquel une nouvelle fusion les faisait adhérer. Un autre procédé consistait à enchâsser dans cette pâte de petites perles durcies en matière vitreuse. Un troisième procédé consistait à juxtaposer en mosaïque de petites tranches d'émail qui se soudaient au feu.

Enfin, des fibules offrent l'aspect de damiers minuscules, ou de semis de fleurettes blanches sur fond bleu. Dans ces bijoux, la couche d'émail est très mince et très adhérente, et aucune cloison ne délimite les dessins, qui sont cependant d'une netteté parfaite. M. Bequet ignore comment ce beau travail a pu être exécuté. Avec beaucoup de raison, il émet le vœu de voir renaître en Belgique la fabrication des bijoux émaillés qui a disparu depuis le IVe siècle.

A partir du Ve siècle, les Francs inaugurèrent une bijouterie précieuse composée d'or, d'argent et de pierreries, d'un style étranger à l'ancien art belge. A l'aide de l'or en feuilles, qu'ils obtenaient par le laminage au marteau et de la soudure de l'or sur or, ils fabriquaient les objets les plus délicats. Ils travaillaient aussi l'argent en feuilles et en ornaient leurs grandes plaques en fer battu. Ils coulaient le bronze pour la confection de boucles ; etc.

Les Francs employaient comme gemmes le cristal de roche, l'améthiste et le grenat ainsi que le ver coloré en plaques, le tout rehaussé de filigranes.

M. Bequet s'étend de la manière la plus intéressante sur les nombreuses variétés de bijoux que les Francs ont laissés sur le sol belge et dont l'étude peut jeter un grand jour sur les migrations de ces peuples. Il distingue un courant venu du nord-est, caractérisé par un mobilier rude et teutonesque : des serpents, des nattes, des zig-zag auxquels se mêle un rudiment de figure humaine. Un autre courant venu du sud ou du centre de la Germanie donne des monnaies et de riches parures en or, et offre les mêmes représentations d'animaux que les sépultures barbares des provinces Danubiennes. C'est l'origine qu'il attribue aux fibules de Marille, contrairement à l'opinion émise naguère par M. le baron de Baye (1), et de Rognée, qu'il compare aux bijoux barbares des Musées de Budapest et de Munich.

M. le baron de Baye montre l'importance des études comparatives sur l'industrie franque. On constate des formes localisées dans les pays francs, d'autres répandues parmi les divers peuples barbares. Les phénomènes seront expliqués quand on en connaîtra toute la géographie.

1. *Revue de l'Art chrétien*, année 1889, p. 530.

La fibule *digitée*, improprement appelée mérovingienne, se retrouve en Occident, en Hongrie et aussi dans la Russie méridionale ; ici, on ne peut pas hésiter à proclamer son origine gothique. M. de Baye montre qu'il en est de même d'une boucle-d'oreille abondante dans les sépultures franques, formée d'un anneau à châton polyédrique. Par ces exemples et par d'autres, M. de Baye établit l'unité de l'art chez les peuples barbares, conséquence de l'unité de leur origine. Leurs plus anciennes manifestations se rencontrent dans le Bosphore Cimmérien et dans les admirables trésors des colonies grecques de la Scythie du sud. Ces antiquités barbares, orientales et occidentales, sont analogues, mais non pas synchroniques. La distance qui sépare les dépôts où on les recueille, répond fort bien à la marche d'une formidable invasion dont le point de départ est dans la Russie méridionale, mais non pas dans la Crimée seule, comme on l'a cru. En définitive les Goths sont bien les importateurs en Occident de l'art qui nous occupe.

Quelques observations furent présentées sur les tombeaux polychromés dont l'usage remonte à l'époque ogivale, et sur lesquels M. l'abbé Van den Gheyn et Mgr Bethune ont fait d'intéressantes remarques. M. le comte de Marsy, directeur de la Société française d'archéologie, adresse des remercîments aux organisateurs de l'exposition des pierres tombales.

La question 19e réclamait la présence d'un spécialiste en la matière, M. Jules Helbig, malheureusement absent de Liége. Elle est ainsi conçue : « On peut considérer les bords de la Meuse comme une région ayant, au point de vue de l'art, un caractère particulier qui se manifeste dans les monuments de l'architecture. Quels sont les caractères particuliers des monuments des bords de la Meuse en général et notamment ceux de l'ancien pays de Liége ? ». Les érudits qui ont pris part à la discussion de cette question ne croient pas pour la plupart à une architecture mosane ayant des caractères suffisamment originaux pour mériter une place à part dans l'histoire de l'art. MM. Saintenoy et Béquet sont de ce nombre. D'après M. Saintenoy, M. Charles de Linas est le premier qui ait parlé d'architecture mosane. M. Cloquet a publié un mémoire récent sur ce sujet, et M. Helbig, qui lui a consacré un ouvrage important récemment, est partisan convaincu des idées de M. de Linas.

A la demande de M. Saintenoy, la discussion a été remise à l'ordre du jour de la seconde séance. Cette intéressante question a été alors l'objet d'un rapport de M. J. Helbig, dont il a été donné lecture. M. Cloquet a rappelé les signes évidents de l'influence rhénane dans l'architecture mosane du pays de Liége, et a mis en évidence les caractères très particuliers du chapiteau mosan, du XIIIe et du XIVe siècles, mis en opposition avec le chapiteau scaldisien ; il a examiné les traits distinctifs locaux des pierres tombales de la vallée de la Meuse. Il prouve, dans une notice insérée plus haut, que des différences aussi nettes qu'entre les chapiteaux, différencient les fonts baptismaux des deux bassins de la Meuse et de l'Escaut. Une discussion s'est engagée entre ce dernier, M. L. Palustre, M. P. Saintenoy et M. le comte de Marsy. L'opinion a prévalu, que si certains procédés de décoration, certains ornements spéciaux distinguent l'architecture liégeoise, elle ne diffère pas assez sensiblement, au XIe et au XIIe siècle, de celle de nos voisins pour être traitée comme une école à part, indépendante des écoles de France et de celle du Rhin. Une conclusion analogue a clôturé une discussion sur l'orfévrerie et l'émaillerie des bords de la Meuse, à laquelle ont pris part MM. L. Palustre, Wilmotte et Destrée.

M. Destrée a fait connaître à grands traits la nature et les mérites du livre que M. Jules Helbig vient de publier sur les arts plastiques au pays de Liége. Après de justes hommages rendus à cet ouvrage remarquable, il est entré dans quelques détails au sujet du retable de saint Denis, sur lequel on avait eu le tort de ne pas attirer l'attention des touristes du Congrès. M. Destrée toutefois se sépare de M. Helbig, en ce sens qu'au lieu de prendre ce retable pour une œuvre liégeoise, il le croit plutôt brabançon. Il a signalé aussi l'existence d'une pièce d'orfévrerie tout à fait semblable à ce fameux retable de Stavelot dont on n'a plus qu'un dessin.

Il a enfin attiré en passant l'attention de la section sur un sculpteur dinantais, Wespin Tabaquette, artiste trop peu connu jusqu'ici, qui, fixé en Italie à la fin du XVIe siècle, y a laissé un chef-d'œuvre monumental dans les nombreux groupes d'un Calvaire traité en grandeur plus que naturelle, à la fois avec réalisme et dignité.

Le mardi les congressistes prenaient en bande nombreuse le train pour Huy, d'où les uns devaient se rendre à Modave, les autres à Moha ; d'autres enfin restaient à Huy, qui mérite bien, comme chacun le sait, une visite détaillée. On avait à y voir la collégiale et son trésor, les châsses de saint Domitien, de saint Mengold, de Notre-Dame, de saint Maur et la croix de Pierre l'Ermite.

Le préhistorique absorbait l'attention de la plupart des congressistes. Toutefois un certain nombre poussa jusqu'à Tongres où l'église de N.-D. leur réservait l'attrait de sa belle architecture et les merveilles de son trésor.

Bibliographie.

LA COLLECTION SPITZER. Paris, Quantin, Lévy, 1890, in-f°. Prix du volume, 250 fr. Tirage à 600 exemplaires numérotés. — LES IVOIRES.

LE *catalogue de la Collection Spitzer* est un ouvrage qu'il est impossible de traiter comme les livres d'art, même les plus remarquables qui paraissent de temps à autre. Ce n'est pas seulement les merveilleux objets qui y sont examinés, la science incontestable des maîtres qui les ont étudiés, les reproductions étonnantes d'exactitude qui y sont intercalées, qui en font un volume hors de pair, mais la collection en elle-même, universellement connue comme une des plus précieuses, pour ne pas dire la plus précieuse, qu'un amateur éclairé ait jamais su et pu réunir, classée comme un véritable Musée, est une école de haut enseignement pour tous ceux que le grand art intéresse. Un simple compte-rendu bibliographique ne saurait donc suffire ici.

L'avant-veille de sa mort, Monsieur Spitzer, en m'accompagnant dans ses salles meublées avec tant d'amour, me répétait le plan du catalogue extraordinaire qu'il faisait exécuter. Il le voulait digne de sa collection, c'est-à-dire, plus beau que ce qui avait été fait jusqu'alors, et les sept volumes qu'il projetait, dont un vient de paraître, dont un autre paraîtra en octobre, devaient composer le monument qu'il avait rêvé ; de fait, il est impossible de rien voir de plus complet, de plus étudié, de mieux exécuté que le texte et les dessins que M. Émile Lévy et la librairie Quantin ont édités pour le grand collectionneur, enlevé par la mort en pleine force, au moment où il allait couronner l'œuvre de sa vie entière. Le nom des collaborateurs qu'il avait choisis, dira le soin qu'il attachait aux notices de son *Catalogue:* MM. Froehner, Darcel, Palustre, Eug. Müntz, Émile Molinier sont des autorités pour tous les connaisseurs : on peut discuter leurs solutions, mais en reconnaissant qu'elles sont toujours accompagnées des renseignements les plus complets, des arguments les plus probants ; tout est pesé, détaillé, les descriptions font voir la pièce même. Après les avoir lues, on en sort meilleur : c'est à eux que les lecteurs de la *Revue*, doivent aujourd'hui adresser leurs remerciements.

Un catalogue est une chose bien sèche, bien aride à présenter. Il faut chercher les détails dans l'ensemble, grouper les suites, bref, extraire du tout la philosophie ; c'était là mon but. Je voulais conduire de cette façon les lecteurs dans cette collection admirable. En faisant disparaître l'amateur érudit, et en fermant pour quelque temps ces vitrines précieuses, la mort m'a limité dans mon étude : je dois me borner, pour le moment, à examiner les objets catalogués et reproduits jusqu'à ce jour ; mais le champ est encore bien vaste, puisque le premier volume, qui ne comprend que les Antiques, les Ivoires, l'Orfévrerie, les Tapisseries, est illustré de 63 planches in-f°, hors texte, et d'une foule de gravures jointes aux notices. C'est cette même division que nous suivrons.

Les *Antiques*, représentés principalement par des terres cuites grecques et des bronzes étrusques, sortent tout à fait du cadre de la *Revue;* je n'en dirai donc que le soin, la conscience, le goût, apportés comme toujours par M. Froehner, aux descriptions sorties de sa plume. Les trois autres séries, au contraire, formeront trois chapitres qui permettront peut-être de se faire de loin, de bien loin, une idée de l'importance et de la richesse de la collection Spitzer.

IVOIRES.

Dans une substantielle préface, Monsieur Darcel résume, d'après la suite des Ivoires qu'il a sous les yeux, et qui ne comprend pas moins de 171 numéros de premier mérite, l'histoire de la sculpture sur ivoire depuis le haut moyen âge jusqu'au XVIIe siècle. Bien peu, à notre époque, savent comme l'éminent directeur de Cluny, dont l'érudition démêle toujours du milieu des problèmes les plus ardus la véritable solution, l'histoire de la toreutique. Mais s'il connaît à fond la collection qu'il étudie, ses lecteurs peinent à le suivre sur ce terrain ; j'ai regretté plus d'une fois, dans les développements d'idées nées de l'examen d'une pièce, de ne pas trouver à la suite, l'indication de la planche où elle est reproduite. C'est une fatigue de se reporter au n° du catalogue pour y découvrir le n° de la planche; on perd ainsi en grande partie le bénéfice de la science consommée du maître.

L'économie suivie dans le catalogue, et nécessairement adoptée par M. Darcel pour son histoire des *Ivoires*, est l'ordre chronologique. Je crois devoir l'abandonner, et classer dans cette rapide étude les objets d'après leur destination. Incontestablement chaque système a son bon et son mauvais côté: le catalogue est une synthèse savante ; pour étudier les pièces, je préfère l'analyse : j'examinerai donc rapidement les autels (1),

1. Je ne parlerai de l'autel d'ivoire fort intéressant, qu'à propos des autels portatifs d'orfévrerie.

les coffrets, les cors, les couteaux, les crosses, les diptyques, triptyques, polyptyques et plaques de reliure, les échecs, les boîtes à miroirs, les baisers de paix, les peignes, les salières, les selles, les vidrecomes et enfin les Vierges. Ce sont en effet les grandes divisions, sous lesquelles peuvent se classer les objets de la série.

Coffrets. Comment fixer, même à un siècle près, la date d'exécution du coffret d'os byzantin n° 4, planche II, attribué au VIIIe ou IXe siècle : on voit dans les médaillons mythologiques, dans les combats de guerriers, les traces du meilleur art romain : j'éprouve la même difficulté en présence du n° 6, gravure 6, attribué à la même école et à la même époque : il n'a cependant aucun rapport artistique avec le précédent ; nous y retrouvons avec une influence orientale, les deux paons buvant dans une coupe, sujet si fréquemment répété par les artistes orientaux et occidentaux, à des époques absolument différentes. Avec le moyen âge, par exemple, il est possible d'être plus précis, et parmi les pièces du XIVe siècle, de l'école française, nous ne saurions trop faire remarquer un coffret, n° 79 (pl. XXI), qui représente l'*Attaque et la défense du château d'Amour, le lai d'Aristote, la prise de la Licorne, un passage de Tristan et d'Yseult :* puis le n° 78, sur lequel l'artiste a sculpté, sous des arcatures semblables à celles des verrières de la même époque, une *Mise au tombeau.*

N° 78.

Cors. Les cors sont reproduits sur la planche X. Le n° 22, travail allemand du XIe siècle, a été étudié par le P. Cahier dans ses *Nouveaux Mélanges* (Ivoires, Miniatures, Émaux, p. 43-44). Sa courte dissertation, jointe à un bon dessin, la description donnée par M. Molinier dans le *Catalogue*, l'héliogravure qui l'accompagne, sont maintenant une base solide sur laquelle peut s'appuyer une discussion archéologique. L'influence byzantine que nous voyons dans l'*Ascension du Christ* est indiscutable : la disposition des apôtres à mi-corps, comme dans les petits émaux du crucifix du duc de Cumberland et de la châsse de Sion, la pose hiératique des anges, sont parfaitement caractéristiques; mais nous ne saurions être aussi affirmatif que M. Molinier, au sujet du *labarum de forme carrée* tenu par les anges qui accompagnent la Vierge. Le signe du Christ était renfermé dans une couronne d'or, ronde par conséquent ; au-dessous pendait un tissu de pourpre, enrichi de pierres précieuses. Ici nous n'avons pas de cercle : d'après les raies qui y sont tracées, je crois que le ciseleur a reproduit simplement un rational, beaucoup plus connu que le *labarum* constantinien, des artistes occidentaux qui commençaient à le placer sur la poitrine des archevêques aux portails des cathédrales.

Sur la planche X, nous trouvons un autre cor du XIIe siècle et un du XVe, le n° 116: mais ce dernier, par un oubli de l'imprimeur, sans aucun doute, semble dater, lui aussi, du XIIe siècle.

Crosses. Les crosses d'ivoire sont ici représentées par sept échantillons de premier ordre, du XIIe au XIVe siècle ; quatre français, trois italiens ; elles sont presque toutes reproduites sur les planches IX et XIV. La petite crosse n° 34 du XIIe siècle (pl. XIV) est gravée et décrite par les PP. Cahier et Martin dans les *Mélanges d'Archéologie* (t. IV, p. 206), c'est un modèle de délicatesse et d'élégance, qui ne met pas en valeur la crosse n° 90 du XIVe, reproduite en même temps, et dont la volute est occupée par une *Adoration des Mages :* le n° 92 du XIVe siècle est aussi bien précieux. La planche IX est occupée par deux intéressants monuments du XIIIe et du XIVe siècle italien, mais ils sont bien loin de la grâce des crosses françaises que nous venons de signaler. Ici encore ne nous fions pas aux indications de l'imprimeur ; la crosse du XIIIe siècle est donnée comme du XIVe siècle avec le n° 86, elle doit porter le n° 35 : celle du XIVe siècle n'est autre que celle qui est portée comme du XIIIe siècle ; elle est cataloguée sous le n° 86.

Diptyques et plaques de reliure. Avec les diptyques, triptyques et plaques de reliure, nous allons parcourir toutes les étapes de l'art de la

toreutique. On sait la destination première des diptyques. Ils servaient de tablettes et n'étaient

N° 92.

que des pugillaires artistiques *(pugillares bipatentes)* pour écrire les lettres et prendre des notes. Dans le principe ils étaient envoyés en cadeaux d'étrennes, principalement par les consuls entrant en charge avec les Kalendes de janvier, aux grands dignitaires avec lesquels ils devaient être en rapport pendant l'exercice de leurs fonctions : de là le nom de diptyques consulaires, porté par la plupart des pièces importantes parvenues jusqu'à nous.

N'est-ce pas un tort de vouloir reconnaître dans les personnages qu'ils décoraient les portraits des consuls qui les envoyaient? Le peu de temps qui s'écoulait entre la nomination d'un consul, et son entrée en fonctions, diminué encore par les délais d'avertissement et de distribution des diptyques, rend très probable la supposition que les diptyques tout prêts, avec un consul sculpté, mais garnis d'un cartouche vierge de toute inscription, attendaient en magasin la venue des *consules designati.* Quelques-uns même non encore gravés se transformèrent au moyen âge, en papes, en saints, en prophètes: tel celui que saint Grégoire le Grand envoya à Théodolinde, où David et Grégoire le Grand, pape, ne sont que deux consuls, légèrement retouchés et revêtus des ornements, religieusement transformés, de la dignité consulaire.

Bien que la collection Spitzer ne comprenne pas de diptyques consulaires, j'ai cru cependant nécessaire de rappeler leur origine et leur but.

La liturgie chrétienne en effet, en acceptant les monuments eux-mêmes dans ses cérémonies, avant de les utiliser comme plaques de reliures, ne s'est guère éloignée de leur destination primitive.

L'Église s'en servit sur l'autel comme de tablettes nécrologiques, sur lesquelles étaient inscrits les noms des princes, des évêques, des bienfaiteurs de l'église dont on faisait *mémoire* pendant l'office : témoins les diptyques de Fulde, d'Amiens, de Trèves, d'Arles, de Rambona. Le diptyque de Tongres, dont le feuillet représentant saint Pierre et reproduit sur la planche n° I, portait précisément au revers le nom de plusieurs évêques de Tongres, puis de Liége, jusqu'à Baudry mort en 959; il était sans nul doute du nombre de ces tablettes nécrologiques. Je ne serais pas éloigné non plus, de croire que les papes, les archevêques, les évêques, auraient eux aussi envoyé en présents, aux princes, aux grands dignitaires, à leurs amis, des diptyques ecclésiastiques comme ceux des consuls ; beaucoup plus importants, par exemple pour l'histoire, si on pouvait les identifier, que ceux des consuls, parce que la nomination à vie des donateurs donnait le temps d'exécuter de véritables portraits. N'en avons-nous pas un exemple incontestable dans le diptyque cité plus haut, celui du pape Grégoire le Grand à Théodolinde, où son nom inscrit au-dessus de l'image était censé indiquer le personnage représenté ? Je crois ici en trouver deux de la même espèce qui viendraient à l'appui de ma thèse.

Le rédacteur du *Catalogue* a précisément remarqué, mais sans s'y arrêter assez longuement, que le saint Pierre du feuillet du diptyque de Tongres, contrairement à la règle iconographique, de la représentation des apôtres, généralement pieds-nus ou chaussés de sandales *(caligæ)*, règle observée d'ailleurs dans le feuillet de saint Paul qui l'avoisine, était complètement chaussé de *calcei*, et portait des *bas* fort bien indiqués par des lignes entrecroisées. Bien plus

liers sont brodés comme celui de Chelles e siècle (1). Or aucune inscription n'indique nous ayons la représentation de saint , le saint Paul voisin (d'un autre monu- il faut le dire, mais de même époque), S. PAVLVS. Ici saint Pierre est simple- reconnaissable au trousseau de clés. En me ant qu'après la pacification de l'Église par antin, saint Sylvestre, voulant rendre plus ueuse la célébration des saints mystères, ostitua aux *calcei cavi* unis des pantoufles pré- ieuses, je suis amené à me demander si au lieu e saint Pierre, nous n'aurions pas ici le portrait un pape, portant les clés, comme successeur du f des apôtres, portrait envoyé à un prince sant (nous en avons un exemple dans le dip- tyque envoyé par saint Grégoire le Grand à Théodolinde), ou que même simplement, un archevêque, un évêque, aurait acheté à la suite d'un concile ou d'un voyage à Rome, comme Halitgaire, si je ne me trompe, évêque de Cambrai au IXe siècle, l'avait fait à Constantinople, pour les plaques d'ivoire, qui recouvraient ses livres liturgiques. Suivant toujours le même système, je différerais d'avis sur le terme qui doit désigner au catalogue le n° 10, *plaque de reliure du IXe siècle*, planche V. Nous y voyons un archevêque officiant, revêtu de ses pontificaux, insignes de sa dignité, entouré de ses clercs, dont la contrepartie se trouve à la bibliothèque de Francfort-sur-le-Mein. Elle a tous les caractères d'un portrait; je suis intimement convaincu qu'avant d'être plaque de lectionnaire, elle faisait partie d'un diptyque, qui appartient à la catégorie des deux précédents. En arrivant au XIe siècle, le rédacteur du *Catalogue* attribue à l'École allemande le n° 27, planche X : qu'il me permette, si je suis du même avis que lui quant à l'époque, de ne pas partager son sentiment au sujet de l'école. Cette feuille de reliure représente le Christ en Majesté vêtu d'un manteau et d'une tunique, dont *une partie des plis est concentrique :* tel est effectivement l'aspect général des vêtements du Christ et des anges qui y sont représentés. Or, je me souviens des miniatures de plusieurs manuscrits du British Museum, anglo-saxons, du Xe et du XIe siècle, le *Psautier de Mélissende*, entr'autres, où les vêtements avaient cette même disposition. La question d'école est plus facile à établir pour un manuscrit, qui porte en lui-même d'autres marques de reconnaissance, que pour un ivoire isolé, et je crois pouvoir exprimer l'avis que l'attribution à l'école anglo-saxonne mériterait qu'on s'y arrêtât.

Boîtes à miroirs. Quatorze spécimens forment ici la suite des boîtes à miroirs du XIVe siècle français. Toutes portent des sujets d'amour, ou des combats de chevaliers La série des *Peignes* est brillamment représentée : la planche IV les reproduit. Je signale à la hâte, le trousquin et l'arçon de *selle* si magnifiques dans leur originale composition, pour arriver aux *Vierges.*

N° 38.

N° 51.

1. Quicherat. *Hist. du Costume*, Paris, Hachette, 1876, gr. in-8°, p. 101.

Vierges. Sous cette classification je ne comprends que les statues de haut-relief laissant de côté des plaques de reliure, les triptyques du haut moyen âge, bien remarquables cependant. Elles commencent avec le XIIIe siècle français : le n° 36 semble détaché du porche d'une de nos églises gothiques; au contraire, les nos 38, 51, 135,

N° 135.

assises sur leurs chaires, datant des XIIIe, XIVe et XVIe siècles français, sont pour nous des monuments précieux qui nous permettent de suivre à travers les siècles les transformations successives d'une iconographie spéciale.

Dans une prochaine livraison nous examinerons l'*Orfévrerie religieuse* et les *Tapisseries* de la collection, auxquelles MM. Palustre et Eug. Müntz ont consacré de maîtresses pages.

(A suivre.) F. DE MÉLY.

UN EMPEREUR BYZANTIN AU Xe SIÈCLE, NICÉPHORE PHOCAS, par G. Schlumberger, membre de l'Institut. Paris, Didot, in-4°. Prix : fr. 30,00.

Si l'histoire byzantine du Xe siècle est ignorée, malgré son vif intérêt, et le livre de M. G. Schlumberger est de ceux qui nous font regretter qu'elle soit si peu étudiée, les archéologues sont forcés de reconnaître que l'histoire de l'art à cette époque n'est pas beaucoup mieux connue. Dans les questions d'archéologie, il semble que quelques siècles ne pèsent pas lourd et l'attribution aux VIIe, VIIIe, IXe, Xe siècles, se fait parfois sans grande critique : on est certain que les objets ne parleront pas. J'ai eu la bonne fortune de passer parfois quelques heures avec un des plus fins connaisseurs d'émaux byzantins, Victor Gay ; il me montrait les modifications de technique qu'une patiente étude lui avait révélées, et encore n'était-il pas bien affirmatif ; cependant, là, en dehors de la question artistique, il y a un procédé qui a varié suivant les époques. Mais, quand il s'agit d'ivoires, de miniatures, de ciselures, exécutées par des artistes qu'un canon rigoureux contenait dans d'étroites limites, il devient bien difficile de préciser, du moins, je le crois. Tous s'y trompent plus ou moins, jusqu'à attribuer par exemple au temps de Charlemagne, dans un catalogue officiel qui se vend couramment, des morceaux *non falsifiés*, du XIIe et même du XVIIIe siècle.

Peu d'écrivains pourront parler de l'histoire de Nicéphore Phocas ; avant le livre de M. Schlumberger, combien la connaissaient ? Mais en illustrant son volume d'une foule de reproductions d'objets d'art, d'une époque indiscutable, presque tous connus il est vrai, mais disséminés dans une foule d'ouvrages, en les réunissant dans un tout homogène, autour d'un centre unique, M. Schlumberger nous amène sur un terrain un peu moins difficile et rend en même temps à l'archéologie un service signalé. Non pas que les PP. Cahier et Martin, les *Annales archéologiques*, Labarte, puis encore de Linas, dans ses *Origines de l'Orfévrerie cloisonnée*, Pasini et Molinier dans leur *Trésor de Venise*, que l'érudit écrivain n'a pas signalés, que je sache, et qui auraient pu lui fournir, eux aussi, de précieux renseignements, n'aient parlé de nombre de pièces byzantines que nous rencontrons ici, mais jusqu'à présent aucun ouvrage aussi important n'a donné aux archéologues, sur un point précis de l'histoire de Byzance, une source de renseignements plus complète, plus précise, parce que les monuments sont accompagnés de certificats d'origine et que chacun d'entre nous, peut alors, suivant ses aptitudes personnelles, rechercher les caractères spéciaux de la technique d'une époque.

Il y a bien au milieu de cette richesse de documents quelques objets, que sur la foi de ses devanciers, M. Schlumberger a pu accepter trop facilement; Labarte ne doit pas toujours être cru sur parole, les PP. Cahier et Martin se sont quelquefois trompés ; mais ne nous en plaignons pas, l'illustration du volume n'y perd rien, et nous n'avons que l'embarras du choix parmi les monuments indiscutables.

Ce sont peut-être les émaux byzantins qui ont

soulevé le plus de discussions : la question est loin d'être résolue ; ce n'est, à mon avis, qu'après une foule de tâtonnements que nous arriverons à des probabilités. Je relève avec soin, ceux qui sont reproduits ici : parmi eux, trois sont certainement de date indiscutable : le reliquaire de Limbourg (pp. 669 et 672), exécuté sur l'ordre des empereurs Romain et Constantin vers 950 : le portrait d'Irène, seconde femme d'Alexis Comnène, du XIe siècle, comme aussi, la couronne de Constantin Monomaque. Pour les monuments non datés, nous pouvons admirer la couverture d'évangéliaire de Saint-Marc (p. 449), l'émail de Munich (p. 581), un émail de la collection Basilewski (p. 361), la couverture d'évangélaire de Sienne (p. 23) : Labarte l'a donnée en chromo, ainsi que la couverture de l'évangéliaire de Saint-Marc. Je ne veux pas entrer ici dans une discussion approfondie, mais est-il possible d'attribuer à une même époque, à une même école, des monuments

Coffret d'ivoire du Trésor de la cathédrale de Sens.

d'une technique aussi différente, aussi dissemblable ? Dans la couverture d'évangéliaire de Saint-Marc, les figures sont de ton *plat* sans dégradations, les vêtements sont à plis *brisés*, la gamme des couleurs est d'une fort grande sobriété : l'émail de Sienne, au contraire, nous montre des vêtements aux plis *absolument droits*, des figures ombrées, une gamme de couleurs des plus brillantes : nous n'avons qu'à regarder les tétramorphes. Et ce qui prouve que dans l'art de l'émaillerie byzantine règne une véritable unité, c'est la comparaison des portraits d'Irène de la *Pala d'oro*, et de Théodora, de la couronne de Constantin Monomaque : tous deux datent certainement de la même époque et présentent une technique absolument identique dans le faire des vêtements. Il y a donc lieu de ne s'avancer ici qu'avec la plus extrême prudence.

M. Schlumberger fait ensuite passer devant nos yeux toute une série de petits coffrets d'ivoire de

la plus grande finesse : le South-Kensington, l'ancienne collection Goupil, les collections Spitzer, Basilewski, les cathédrales de Sens, de Bayeux, l'église de Xanten, lui ont fourni des monuments de premier ordre ; les tombeaux de Gunther à Bamberg, de Saint-Anno à Cologne, des saints Savinien et Potentien à Sens, (ici une confusion de peu d'importance a fait attribuer à saint Savinien le suaire de saint Potentien et réciproquement), la châsse de Charlemagne à Aix, lui ont permis de

Augusta-Irène, seconde femme de l'empereur Alexis Comnène.
Plaque émaillée de la *Pala d'Oro* de Saint-Marc de Venise.

nous montrer les étoffes contemporaines de son héros. Mais je me vois, pour cette dernière, obligé de répéter ce que j'écrivais dernièrement de la châsse de Charlemagne. Aus'm Weerth a contribué à répandre l'erreur, acceptée maintenant par presque tous les archéologues, qu'elle datait de 1166 ; Kaentzeler, au contraire, a formellement démontré qu'elle datait de 1215, ce que confirme absolument la décoration du monument même [1]. Malgré l'affirmation des PP. Cahier et Martin

1. Mély (F. de), *La croix des premiers croisés*, *Revue de l'Art chrétien*, 1890, p. 303.

nous ne pouvons donc dès le premier abord, considérer certainement comme du Xe siècle, une étoffe qu'on a trouvée dans cette châsse, puisqu'elle peut parfaitement n'avoir été mise, ce qui est même fort probable, qu'au moment de la translation des reliques de Charlemagne par Frédéric II.

On voit donc tout ce que le livre de M. Schlumberger peut soulever de problèmes intéressants. Il aidera certainement à en résoudre plusieurs, et ce n'est pas peu de chose dans un champ aussi vaste et aussi peu connu.

Je signalerai en terminant deux gravures. Une, page 625, représente d'après le *Psalterium aureum* de Saint-Gall, des guerriers allemands du Xe siècle en marche. Je ne sais si la remarque en a été faite, mais je me demande si ce n'est pas ainsi précédé du dragon, qui surmonte aujourd'hui le beffroi de Gand, que Sigurd, roi de Norvège, fit en 1111, son entrée à Constantinople? Enfin, et c'est une question qui m'intéresse tout particulièrement, il y a, page 155, un camée byzantin, un

Camée byzantin (Jaspe sanguin) du cabinet de France.

Christ sur jaspe, dans une monture du XIIIe siècle qui porte ce vers gravé :

Sortilegis vires et fluxum tollo cruoris.

M. Schlumberger suppose que c'est un talisman du moyen âge. La matière même du camée explique sa destination, la représentation du Christ n'y est pour rien. Tous les lapidaires du moyen âge sont unanimes à reconnaître les propriétés anti-hémorrhagiques du jaspe et sa puissance contre les sortilèges. C'est effectivement ce que confirme le vers que nous venons de citer.

Mais je dois m'arrêter. A signaler seulement les gravures intéressantes qui remplissent le volume, je continuerais longtemps. C'est dire toute la valeur d'un ouvrage, dont le titre ne ferait pas soupçonner aux archéologues la riche moisson qu'ils y peuvent recueillir : j'aurai d'ailleurs l'occasion d'y revenir prochainement à propos de la Constantinople du moyen âge, dont nous trouvons ici nombre de monuments reproduits.

F. DE MÉLY.

LES ARTISTES CÉLÈBRES. — Paris, Librairie de l'Art, sous la direction de M. Eug. Müntz, 1890, in-4°.

Turner, par M. Philip Gilbert Hamerton, accompagné de 20 gravures, prix : fr. 3-50.

Fragonard, par M. Félix Naquet, accompagné de 41 gravures, prix : fr. 3-00.

Hobbéma, par M. Émile Michel, accompagné de 12 gravures, prix: fr. 2-50.

Madame Vigée Le Brun, par M. Georges Pillet, accompagné de 28 gravures, prix: fr. 2-50.

Sous l'habile direction de notre savant collaborateur, M. Eug. Müntz, la Librairie de l'Art continue ses intéressantes publications sur les *Artistes célèbres*.

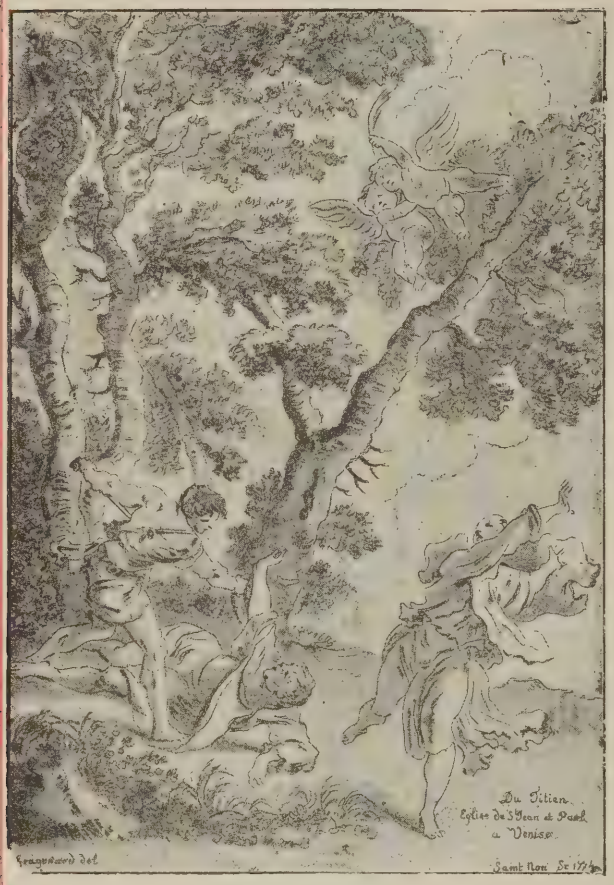
A la liste déjà fort longue des biographies parues, le commencement de l'année 1890 a vu s'ajouter plusieurs études qu'il importe de signaler.

M. Philip Gilbert Hamerton, rédacteur du *Portfolio* de Londres, était mieux à même que personne de raconter la vie de *Joseph Mallord William Turner*, de ce grand peintre qui écrivait si peu et si mal, que l'intérieur de la maison de ce taciturne nous est pour ainsi dire défendu. Heureusement ses peintures ne ressemblent guère à ses lettres. Vingt gravures reproduisent les voyages de l'artiste dans les Alpes, en Italie, en Angleterre, des marines et quelques tableaux d'histoire. Elles permettent très suffisamment d'apprécier l'œuvre du maître.

Fragonard a trouvé dans M. Félix Naquet un biographe compétent, un critique intéressant. Quarante-et-une gravures, habilement choisies, heureusement entremêlées, nous font en quelques instants revoir l'œuvre du peintre. Je regrette cependant de ne trouver ici aucune reproduction des panneaux de Grâsse, peut-être les plus difficiles à voir parmi les tableaux du maître, aussi charmant dans l'allégorie que dans la peinture d'histoire.

Hobbéma a vécu presqu'ignoré; il vient grossir la liste de ces méconnus, aujourd'hui parmi les plus célèbres, qui sont allés s'éteindre, délaissés, insolvables, sur quelque grabat d'hôpital : les grandes pages qu'il a laissées, ses œuvres si recherchées, son originalité tiennent donc beaucoup plus de place que sa biographie même dans l'étude de M. Émile Michel, dont la compétence comme critique d'Art, est unanimement reconnue.

Tout au contraire, *Madame Vigée Le Brun*, à qui s'arrête pour l'instant la série des biographies éditées jusqu'à ce jour, déjà célèbre à l'âge où tant d'autres sont encore sur les bancs de l'école, jouit dès ses débuts de la plus grande réputation.



Le martyre de saint Pierre de Vérone.
Dessin de Fragonard, d'après le tableau du Titien, détruit dans l'incendie de la chapelle du Rosaire, à l'église des SS. Giovanni et Paolo, à Venise.

Doyen et Greuze l'aident de leurs conseils, et elle voit passer dans son atelier toutes les célébrités de la fin du XVIIIe siècle. Ce sont leurs portraits et la vie de l'artiste que M. Charles Pillet expose fort bien dans cette brochure.

Nous en aurons prochainement d'autres aussi intéressantes à signaler. F. DE MÉLY.

LES TAPISSERIES COPTES, par M. Gerspach. Texte et album in-4° 160 dessins, Paris, L.-Henry May et Motteroz, 7, rue Saint-Benoît. Prix, cartonné : 8 francs.

JUSQU'A présent l'archéologie avait assigné à la plus ancienne tapisserie connue la date du XIe siècle ; on savait pourtant que 3000 ans avant notre ère les Égyptiens se servaient d'un métier dont les organes essentiels étaient semblables à ceux du métier actuel des Gobelins. Les récentes découvertes de nombreux types de la fabrication textile des Coptes, les plus habiles décorateurs de l'Égypte ancienne, font remonter au IVe siècle avant notre ère des tissus identiques à ceux de notre fabrication moderne. Le style, exempt de minuties et de subtilités, dénotant une grande liberté de composition et de facture, est une sorte de trait d'union entre l'art décoratif antique et celui de l'Orient ; le dessin net, sobre, bien combiné, harmonieux, d'une grande franchise plastique, emprunte ses sujets à la flore, à la faune, à la mythologie, à l'iconographie chrétienne ; les couleurs, d'une douzaine environ, sont toujours franches, c'est-à-dire non-superposées et d'une résistance tellement remarquable que les teinturiers coptes auraient pu rivaliser avec les teinturiers flamands du XVe siècle.

Les motifs coptes peuvent servir à toutes les industries d'art : tissus de soie, de laine, de coton et de lin ; dentelles, tulles, broderies, passementeries, tapisseries ; meubles, incrustations, marqueteries ; papiers peints, imagerie, reliure; mosaïque, céramique, carrelages, etc.

Tous ceux qui, par métier ou par goût, cultivent les arts de la décoration, trouveront dans les *Tapisseries Coptes* plus de 160 motifs nouveaux, ingénieux et variés, d'une application très facile à l'atelier, à l'école et dans la famille.

L'ancienne Maison Quantin a donné à l'impression de cet ouvrage, à la fois en noir et en couleurs, un cachet artistique digne du sujet traité et du public choisi auquel il s'adresse.

R.

LES COLLECTIONS DES MÉDICIS AU XVe SIÈCLE : Le Musée. — La Bibliothèque. — Le Mobilier, par Eug. Müntz. Paris, librairie de l'Art, 1888, in-4°, 111 pages.

LE titre annonce cette publication comme un *Appendice aux Précurseurs de la Renaissance* du même auteur ; elle contient en effet surtout des pièces justificatives se rapportant aux savants ouvrages de M. Müntz sur le quinzième et le seizième siècle. Le présent volume est divisé en quatre parties correspondant aux divisions naturelles du sujet : 1° Cosme, Père de la patrie; 2° Pierre, fils de Cosme ; inventaires de 1456, 1463 et 1465 ; 3° Laurent le Magnifique ; 4° La dispersion du Musée des Médicis.

Les origines restent la partie la plus obscure ; malgré ses consciencieuses recherches, l'auteur sait peu de chose sur les œuvres d'art réunies par Cosme, le chef de la famille. Les inventaires de Pierre, rédigés de 1456 à 1465, abondent en détails précis sur le linge, l'argenterie, les joyaux,

les tapisseries et tentures, la garde-robe, les fourrures, les ouvrages damasquinés, les porcelaines, les horloges, les armes et les armures, les livres, etc. Il est vraiment regrettable que les articles de l'inventaire, d'une extrême concision, ne fournissent que des indications très vagues sur des objets d'art du plus grand prix. Une aussi sèche énumération ne prêtait guère aux remarques savantes et M. Müntz a dû se trouver fort empêché pour annoter un texte de cette aridité ; aussi s'est-il abstenu, un peu par force, et à notre grand regret, de tout commentaire. L'inventaire de Laurent le Magnifique, dressé en 1492 et déjà publié partiellement par MM. Milanesi et Enca Piccolomini, était moins laconique que les précédents ; l'éditeur a donc pu reconnaître plusieurs des œuvres d'art portées sur cette liste et encore existantes.

La quatrième partie contient, comme le dit M. Müntz, les pièces justificatives du dernier chapitre des *Précurseurs de la Renaissance* et ajoute un certain nombre de documents nouveaux et des plus intéressants à des textes antérieurement publiés par Eug. Piot et par M. Piccolomini. A la rigueur, ce chapitre peut être considéré comme un hors-d'œuvre ; mais les inventaires de Pierre et de Laurent le Magnifique n'en restent pas moins, malgré leur fâcheux laconisme, au nombre des inventaires les plus précieux qu'on connaisse de la fin du quinzième siècle.

C. T.

SEQUENTIÆ INEDITÆ, Leipzig, Reisland, 1890, in-8° de 231 pages.

UN jésuite allemand, le R. P. Dreves, a entrepris, depuis 1886, une importante publication, qui a pour titre général : *Analecta hymnica medii ævi.* Son recueil d'hymnes du moyen âge vient d'arriver à sa huitième livraison : c'est assez dire le succès de l'entreprise. On y trouve 300 proses ou séquences inédites, reproduites d'après les plus anciens manuscrits.

Ces documents sont répartis en trois catégories *De Tempore, De Beata, de Sanctis*, Dieu, la Vierge et les saints. Pour ces derniers, l'auteur a suivi l'ordre alphabétique, qui est le plus commode pour les recherches. Une table finale groupe les séquences dans un autre ordre alphabétique, qui ne tient compte que du premier vers. Les studieux s'y retrouveront donc toujours très facilement.

Parmi les saints, je citerai en particulier ceux qu'honore la France : Saint Gilles, saint Amand, saint Arigle de Nevers, saint Claude, sainte Clotilde, saint Denis de Paris, saint Évroult, saint Éloi, sainte Eulalie, saint Fiacre, saint Firmin, sainte Geneviève, saint Germain de Paris, saint Germain d'Auxerre, saint Guillaume, saint Hilaire de Poitiers, saint Hugues de Grenoble, saint Josse, saint Just et saint Pasteur, saint Lazare de Marseille, saint Léonard, saint Lucius de Beauvais, saint Louis, saint Martial de Limoges, saint Martin de Tours, saint Maur, saint Melaine de Rennes, saint Paixent de Poitiers, saint Préjecte de Clermont, sainte Radegonde, saint Remi de Reims, saint Sigismond, sainte Valérie, saint Vigor et saint Guillaume de Bourges.

Cet ouvrage devra être consulté, non seulement par les liturgistes, qui sont, hélas ! une très infime minorité, mais aussi par tous ceux qui s'occupent de la littérature du moyen âge et de l'hagiographie, universelle ou locale. Les archéologues devront aussi s'en servir pour l'interprétation des monuments. Il y a longtemps déjà que j'ai écrit que la liturgie, surtout dans sa partie métrique, c'est-à-dire la plus populaire, était une des sources les plus fécondes de l'iconographie et du symbolisme. Je veux aujourd'hui, par un exemple emprunté au P. Dreves, faire la démonstration de cette thèse. Le sujet se trouve implicitement dans l'Écriture Sainte, qui est le principe vital ; les saints Pères commentent le texte, la liturgie fait une sélection dans ces interprétations concordantes et formule d'une manière brève l'enseignement traditionnel ; l'artiste saisit l'idée en lui donnant une forme concrète et il la rend plus intelligible par l'emploi d'une formule métrique, aussi concise que substantielle.

Afin de ne pas trop allonger ce rapprochement, j'omettrai les documents patristiques ; on les trouvera soit dans le *Spicilegium* du cardinal Pitra, soit dans les *Mélanges* du P. Cahier.

La prose *Dulce lignum*, « de sancta Cruce », est extraite d'un missel de Salzbourg, du XIIe siècle. Les figures de la croix dans l'Ancien Testament sont au nombre de cinq : l'arche de Noé, le frappement du rocher, le serpent d'airain, la veuve de Sarepta, le tau mystérieux.

« Ligno crucis fabricatur
Arca Noë, qua salvatur
Mundus a miseria.

« Crux est virga, quæ percussit
Silicem bis et excussit
Rivum vivum sæculo.

« Crux est sævi stipitis
Index anguis typicus,
Quo pestiferis hominum
Genus sanat morsibus.

« Quæ collegit duo ligna
Visitari fuit digna
Prophetæ presentia.

« Carnem nostram sic confige
Vitiisque crucifige.
Signo thau nos inscribe ».

Le missel de Ségovie, au XIIe siècle, ajoute le raisin de la terre promise :

« Botro, vecte qui portatur,
Botrus iste figuratur,
Ligno pendens,
Sed transcendens
Omnem sensum hominis ».

Au XVe siècle, plusieurs missels font allusion au sacrifice d'Abraham :

« Te quondam obediens bajulus,
Verus veri Abrahæ filius,
Gessit humeris
Ipse mactandus,
Sed verbi impassivi vice en
Aries nostræ passibilis
Carnis sacrificatur,
Hærens almæ crucis vepribus ».

Les *Annales archéologiques* (t. VIII, p. 1) ont publié une belle couverture d'évangéliaire, gravée et niellée, de la fin du XIIe siècle, qui glorifie la crucifixion et la montre annoncée par les figures typiques de l'ancienne loi. Or ces figures concordent parfaitement avec celles que nous a présentées la liturgie.

Isaac porte sur ses épaules le bois du bûcher sur lequel il va être immolé, comme le Christ portera lui-même sa croix:

Sic crucis es, Christe, ceu ligni portitor iste.

Le bélier qu'Abraham immole au lieu de son fils, désigne à l'avance l'Homme-Dieu, qui se fait victime :

Hoc aries præfert quod homo Deus hostia defert.

L'arche sauve Noé et la croix le genre humain:

Arca superflua, dux sunt Christus, fons sacer et crux.

Le sang de l'Agneau pascal sert à marquer du *tau* les maisons que la colère de Dieu épargnera:

Sanguis in hoc poste populum tutatur ab hoste.

Le tau, inscrit au front des élus, est un signe de vie :

Mors devitatur per tau, dum fronte notatur.

Le serpent d'airain qui guérit est élevé en l'air, comme le sera le Christ rédempteur :

Aspice serpentem tipicum, populos redimentem.

La verge de Moïse, qui frappe le rocher, est la croix, qui fait jaillir le sang libérateur du Crucifié:

Fons silicis solidi cruor est salvans crucifixi.

Le raisin de la terre promise est suspendu à un bois, ainsi que le Christ :

Vecte crucem, Christum botro dic in cruce fixum.

La veuve de Sarepta dispose en croix les deux bois qu'elle a ramassés :

Lecta duo ligna cruci eedunt mistica signa.

X. B. DE M.

L'ART DANS L'HABITATION MODERNE, par M. Lucien Magne. Paris, Firmin Didot 1887, grand in-8° de luxe, 72 pp. 24 gravures.

DU sujet d'une instructive conférence à l'Union centrale des arts décoratifs, l'éminent architecte a fait la matière d'un livre de luxe, richement illustré, propre à intéresser le public amateur d'art, et à perfectionner son goût.

Disciple de Viollet-le-Duc, il préconise avec lui la logique des formes, et la sincérité dans l'art ; il montre d'abord ces principes suivis dans les maisons anciennes de différents siècles ; il en fait voir ensuite d'heureuses applications dans une série de maisons modernes dues, la plupart, à son talent, et dont la reproduction en gravures profitera à sa réputation. La restauration de l'hôtel de Pincé à Angers, la construction de l'hôtel de Béthisy à Paris, et d'autres œuvres encore, lui fournissent des exemples, dignes d'être donnés en modèles, d'une méthode de construction saine et expressive.

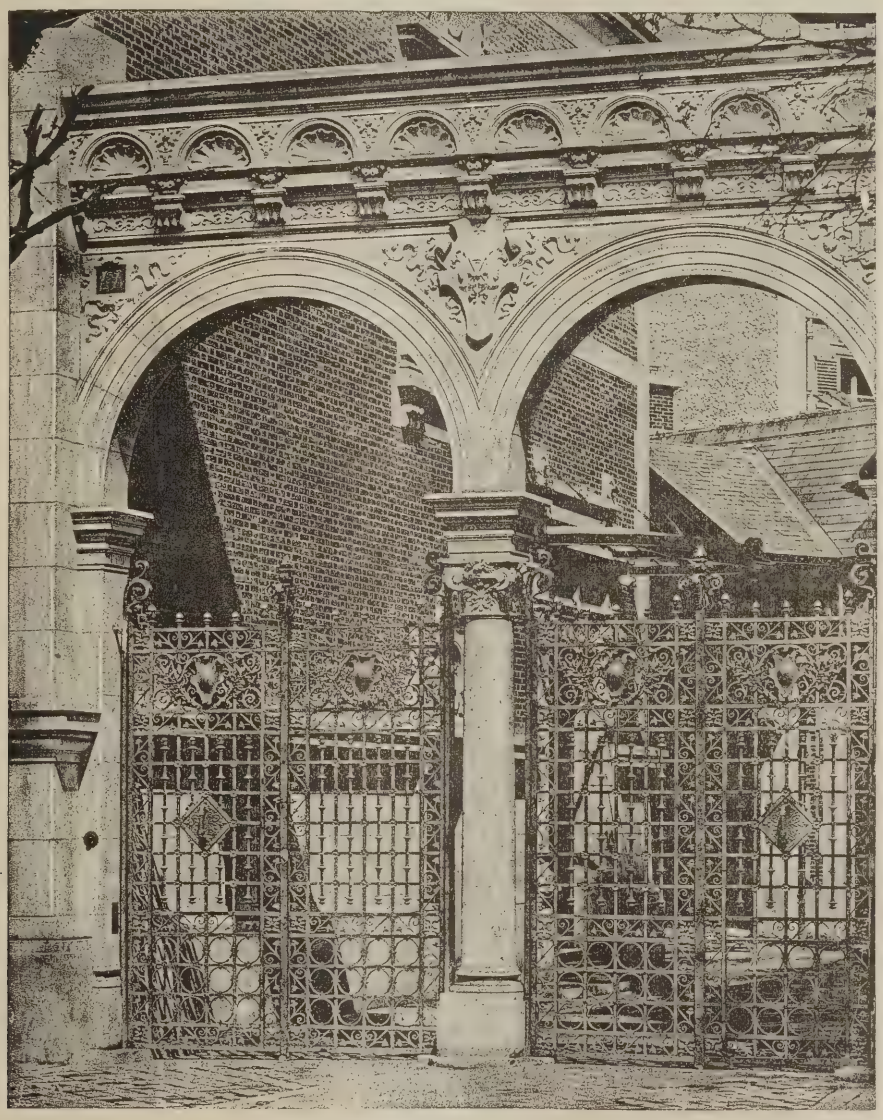
Nous aimons à consigner ici les témoignages d'un maître autorisé en faveur de principes que nous défendons avec persévérance, et qui rencontrent encore trop de contradicteurs, contre lesquels M. Boileau, notamment, dépense tant de verve et d'esprit.

Le beau, dit M. Magne, nous apparaît, dans la philosophie, comme la manifestation d'une idée nécessaire, qui élève l'homme au sentiment d'une perfection infinie. L'art est l'expression de l'idée du beau. La vérité artistique est fondée sur des lois immuables, qui ont leur principe dans la raison. Nous voilà loin de ces théories, qui ne reconnaissent d'autre règle à l'art que le sentiment personnel de l'artiste.

L'auteur proclame l'unité de l'art, et nous montre l'expression d'une idée en même temps que la satisfaction d'un besoin dans la maison grecque, divisée entre les occupations de l'homme public et le clos du gynécée, dans la maison romaine, où s'introduit la vie du père de famille, bientôt l'organisation du plaisir et l'opulence des mœurs. La maison chrétienne s'individualise, et devient le sanctuaire domestique, où la vie des membres est commune, et dont le foyer est le centre. Le climat, les mœurs locales, y marquent leur empreinte. Le moyen âge en fournit les beaux modèles.

M. Magne fait voir comment au XVIIe siècle la demeure perd son caractère original et devient froide. Les *ordres* d'architecture gênent l'artiste en lui imposant des proportions incompatibles avec la distribution d'une maison française. Que signifie ce fronton menteur, et tout ce décor postiche? Quelle singulière idée, que l'imitation de la sculpture par la peinture, dans la décoration en grisaille du

vestibule ? Que l'or est nécessaire pour dissimuler les pauvres combinaisons des lambris ! — C'est au XVIIIe siècle que nous devons les plafonds en plâtre, et le salon blanc et or avec ses rocailles, et les cheminées de marbre aux formes de plâtre, et les combles à terrasses, et les cheneaux mal combinés, et ces saillies décoratives vouées à une si prompte destruction. Comme la maison révèle bien la décomposition de cette société où la vie de famille fait place à la vie de boudoir ! — Ici, l'auteur donne un coup d'encensoir à la société moderne, et une appréciation, bien optimiste, de la maison de nos contemporains, qui, en réalité, n'échappe pas tant que ça à la banalité ! L'asso-



Hôtel Mirabaud.

ciation, que font nos contemporains des divers styles est toutefois justement appréciée : « Comment, non content d'appartenir au XIXe siècle, vous voulez réunir dans votre maison les portiques de Pompéi, la salle à manger de Henri II, le salon de Louis XIV et le boudoir de Louis XV? Mais où sont vos esclaves ? Où sont vos pourpoints, vos surcots, vos perruques, vos paniers ? »

La maison doit avoir l'homme pour échelle de proportion ; il faut proportionner les dimensions et même les hauteurs des pièces, à leur destination. Les pièces seront groupées en conséquence

et l'aspect extérieur reflétera la vie interne. En obéissant à cette loi, M. Magne a, dans ses maisons, obtenu ce pittoresque naturel qui fait le charme de l'habitation. Il emploie la pierre avec discrétion, et la taille selon sa fonction ; il use de la polychromie propre aux matériaux naturels ; l'appareil est étudié à fond, ses formes sont tout à fait étrangères à la théorie des ordres et aux règles qui en ont été déduites. Ce sont les Vitruve, les Vignolle et les Palladio, qui ont imaginé la classification des moulures en cimaise, larmiers, talons, filets, et ont distribué arbitrairement ces

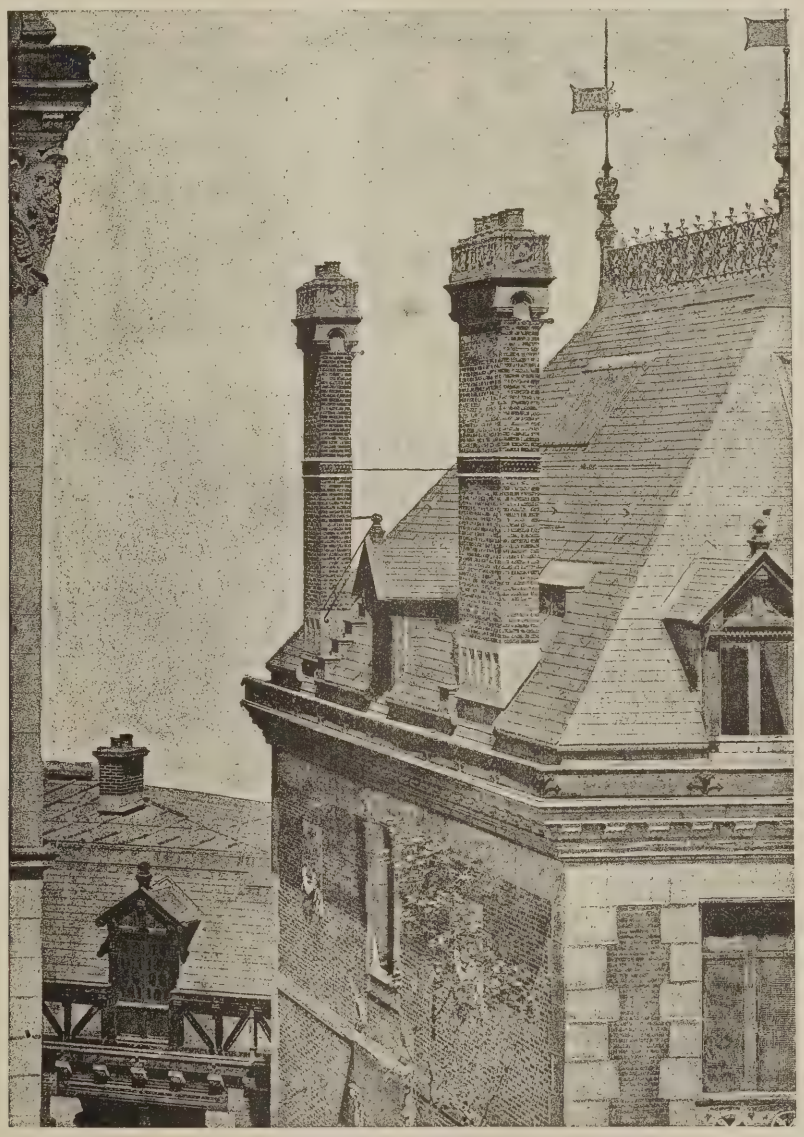
Hôtel Mirabaud.

moulures dans les divisions de l'entablement. En France, c'est l'opposition cherchée des ombres et des lumières qui détermine le profil : « les grands profils du moyen âge, dont le dessin nous paraît bizarre, sont essentiellement logiques ».

M. Magne s'élève contre le procédé en vogue, qui consiste à tailler la pierre sur les façades construites. On dirait que le but de l'architecte soit de tailler une maison dans un monolithe. « Non seulement ce procédé donne des œuvres mauvaises et peu durables, mais il gâte la main des praticiens, à ce point, qu'il soit aujourd'hui plus difficile de trouver un bon appareilleur, un bon tailleur de pierres à Paris, que dans les villes

de province, où les traditions des corporations subsistent encore ».

Excellent conseil, que celui de diviser les salles par des poutres assez rapprochées pour supporter des solives de dimensions réduites, à l'encontre de l'usage général. L'escalier à volées droites et à palier intermédiaire, est spécialement recommandé : bravo ! Beaux exemples, que ceux des escaliers du château de Moussy-le-Vieux, et de l'hôtel de Mirabaud. Dans les lambrissages, limitons la largeur des panneaux à la largeur même des planches, renforçons nos



Hôtel Mirabaud.

assemblages, et repoussons les sculptures exubérantes. Croit-on que la menuiserie réduite à l'emploi rationnel du bois ne peut se prêter qu'à des combinaisons mesquines ? Voyez les lambris de l'hôtel que nous venons de citer ; bien mieux, voyez les lambris du moyen âge !

Et la ferronnerie ! Quel brillant appoint elle apporte au décor artistique ! L'hôtel de la rue Ampère en offre un charmant exemple au milieu d'une remarquable façade. Intéressantes et bonnes à imiter sont les corniches à cheneaux de M. Magne dans le même immeuble.

Le plomb repoussé est tombé en désuétude, on l'estampe aujourd'hui ; on en fait comme de la

fonte. La main de l'homme sera toujours supérieure à l'outil ; le martelage du plomb donne aux ornements des modelés gras que l'estampage à matrice est impuissant à réaliser.

Sur la peinture, il y a quelques bons avis à retenir.

« Que la surface à décorer soit opaque ou translucide, c'est une surface qu'il faut décorer et c'est une erreur que de la détruire par la décoration même. »

« D'ailleurs, le mur est un support dont la nécessité impose à l'artiste les lignes principales de sa décoration ; il est inadmissible que la perspective vienne détruire la surface du support et la remplacer par une succession de plans. »

« C'est une erreur de considérer la tapisserie comme l'imitation d'un tableau... »

Ce sont là règles de bon sens. Mais dans l'anarchie des idées qui règne, il est bon d'en affirmer la rigoureuse nécessité, et la vérité incontestable, appuyée sur l'enseignement des maîtres.

L. C.

HISTOIRE DE L'ABBAYE DE SAINT-PIERRE D'HASNON, par l'abbé J. Dewez. Beau volume grand in-8° de 600 pages. Planches et nombreuses gravures. Lille, imprimerie Salésienne, 1890.

Monsieur l'abbé Dewez vient d'ajouter un volume (il comptera parmi les plus beaux), à l'intéressante collection, qui est en bonne voie de formation, des monographies de nos anciennes abbayes. En faisant l'histoire de l'important monastère d'Hasnon, il réveille une foule de souvenirs historiques ; il éclaire une multitude de points des annales locales et il fournit à différentes branches de l'archéologie, des données qu'il importe de recueillir. Nous n'y manquerons pas en ce qui concerne l'art chrétien, mais auparavant, félicitons hautement M. l'abbé Dewez du caractère consciencieux de ses recherches et de la forme littéraire élégante et sympathique qu'il a su donner à sa substantielle étude. Il ne manque pas de mettre en relief l'influence si féconde et si bienfaisante exercée par les religieux d'Hasnon comme par tant d'autres sur le pays avoisinant leur cloître. Par là, il contribue dignement à l'œuvre de réhabilitation entreprise par Montalembert et toute une lignée d'historiens sérieux.

Le monastère d'Hasnon date de 670. Son église fut consacrée en 691 par l'évêque de Cambrai Vindicien [1]. C'est probablement en 824 que les reliques des saints Pierre et Marcellin y furent transportées de Rome. Baudouin de Lille, pour réformer le monastère, le mit sous la direction de Malbaude, abbé de Saint-Amand. Celui-ci répara et compléta les bâtiments. Des maçons furent appelés de tous côtés ; les travaux durèrent cinq années. C'est sous Baudouin de Mons qu'eut lieu la consécration de l'église, en 1070. La translation des reliques des saints Patrons eut lieu en même temps ; ces reliques furent escortées par de nombreuses châsses [1], formant peut-être le plus beau cortège de précieux reliquaires qu'on ait jamais vu sous le ciel. Le comte de Flandre, qui déploya à cette solennité toutes les pompes que lui permettaient ses somptueuses richesses, eut plus tard son tombeau dans l'église abbatiale « au milieu du chœur où chantaient les moines, dessous les cloches ». C'était une tombe relevée avec statue couchée ; les figurines de saint Pierre et de saint Marcellin, accostant le dais, portaient une banderole avec un hommage au défunt. Autour du cénotaphe, de petits personnages portaient des armoiries. Ce dernier détail indique assez clairement que le monument doit avoir été exécuté deux siècles au moins après la mort du comte. En 1125 le monument fut détruit à la suite d'un incendie ; l'*epitacium* gravé sur plomb fut trouvé dans son cercueil ; on en conserve le texte. En 1086, le corps de son épouse Richilde fut inhumé dans une chapelle adjacente au chœur.

L'incendie dont nous venons de parler, allumé par la vengeance d'un avoué, peut-être descendant de Winthéric, avait presque anéanti l'œuvre de Baudouin. En 1149, on consacrait l'édifice reconstruit et, au milieu de celui-ci, un autel en l'honneur de la Croix du Sauveur. Une vue remarquable de l'ensemble de l'abbaye, dessinée par Sanderus et publiée par M. l'abbé Dewez, nous donne une idée assez complète de cette abbatiale. Un long vaisseau continu s'étend du portail à l'abside polygonale du chœur. Un collatéral règne le long des nefs et contourne le sanctuaire. Il est à un seul étage; des contreforts divisant ses travées, aboutissent au milieu des pignons auxquels s'adosse une série de toitures transversales couvrant les bas-côtés. Les nefs comprenaient cinq travées. Une puissante tour carrée se dressait latéralement du côté sud. Deux tourelles octogonales flanquaient la façade, qui rappelait l'ordonnance de celle de N.-D. la Grande. La grande et les petites tours étaient

1. Cellier, *Revue agricole*, année 1859.

1. Celles de Sainte Waudru (Mons), de Saint-Vincent (Soignies), de Saint-Marcel (Hautmont), de Saint-Saulve (Valenciennes), de Saint-Piat (Seclin), de Saint-Evrard (Cysoing), de Saint-Innocent (Condé), de Saint-Donatien (Bruges), de Saint-Amé (Douai), de Saint-Vaast (Arras), de Saint-Amand (Elnon), de Saint-Omer et de Saint-Bertin (Saint-Omer) de Saint-Ghislain (Celles), de Saint-Winocq (Bergues), de Saint-Bavon (Gand), de Saint-Wandregesil (Blandain), de Saint-Eubert, (Lille) de Saint-Landelin (Crépin), de Saint-Hugues et Saint-Aycard (Haspres), de Sainte-Eusébie et de Sainte-Rictrude (Marchiennes), de Sainte-Aldegonde (Maubeuge) et enfin de Sainte-Renfroid et de Sainte-Reyne (Denain).

couronnées de balustrades en charpente, disposition sans doute motivée par des raisons de défense. L'église, orientée, mesurait 76 mètres de long et 22 de large. Cet édifice rappelait assez bien l'ancienne église de Saint-Martin de Tournai.

L'église de Notre-Dame la Grande à Valenciennes remplaça une chapelle qui aurait été élevée par Charlemagne. Elle fut reconstruite à la suite de la cessation miraculeuse, due au saint cordon, de la peste de 1008. Commencés en 1040, le chœur et le transept étaient élevés en 1080. Baudouin de Jérusalem aurait achevé l'œuvre de sa mère Richilde (?).

Jehan Hosson, tel est le nom de l'architecte de cette église, qui doit avoir été en son temps la plus belle du Hainaut. Elle offrait la forme de la croix latine ; le transept se terminait comme le chœur en abside polygonale, et tout le vaisseau offrait un étage de galeries voûtées surmonté d'un triforium ; tous deux s'étendaient le long de la nef, faisant le tour du transept et du chœur. Au centre, s'élevait une tour carrée formant une magnifique lanterne qu'on appelait le *trou d'or*. Au chevet, la chapelle de la Vierge offrait deux sanctuaires étagés. La chapelle inférieure était regardée comme le chef-d'œuvre de l'architecte Hosson : toutes les nervures de la voûte retombaient sur deux colonnes. Il paraît que son fils, jaloux de ce succès, voulut le dépasser en élevant la chapelle supérieure, sur une colonne unique et prodigieusement frêle. La tradition ajoute que Jehan Hosson ne se consola pas de sa défaite et en mourut de chagrin.

Le clocher s'élevait dans l'angle sud-est du chœur et du transept. La façade était flanquée de deux sveltes tourelles et percée d'une vaste fenêtre garnie d'un riche fenestrage. L'auteur publie deux anciennes vues extérieures de cette intéressante église, l'une d'après Simon Leboucq, l'autre empruntée à Guichardin. Il donne également une vue intérieure d'après un dessin de Leboucq. Ce dernier nous montre les treize travées d'un chœur superbe qui ne doit remonter qu'au début du XIIIe siècle. Les piliers sont formés de groupes de colonnettes annelées dont l'une s'élance jusqu'à la voûte. La galerie de l'étage offre, à chaque travée, une décharge en arc brisé qui abrite deux arcades séparées par une légère colonnette, lesquelles soutiennent un remplissage percé d'un simple oculus. Cette ordonnance sévère est d'une grandeur imposante que relève encore l'élégante pureté des lignes et la hardiesse des proportions. Le triforium forme une suite continue d'arcatures au cintre trilobé.

Recueillons au courant de la lecture, quelques autres renseignements intéressants au point de vue artistique.

Notre-Dame la Grande possédait une confrérie des Rayés dont les membres avaient leurs costumes ornés de raies ou bandes étroites en mémoire du Saint-Cordon. Leur fierte, en bois doré, enrichie de ciselures d'argent, formait contre-retable au maître-autel, abritée sous un dais. L'élément aristocratique de cette confrérie s'en détacha vers 1311 pour former la confrérie des Damoiseaux, et fit faire une autre châsse. D'ailleurs la première, déjà très ancienne, fut elle-même refaite plus richement en 1392. L'orfèvre Gérome de Magenville y travailla un peu plus tard. Cette châsse fut renouvelée en 1659, mais on lui donna alors des dimensions exagérées, et on dût l'éloigner du maître-autel. En 1616, on fait aux saints Patrons d'Hasnon une nouvelle châsse de métal.

La chapelle de Saint-Luc, dans la même église, avait été décorée par Simon Marmion, qui y fut enterré. On sait par une découverte de Mgr Dehaisnes, qu'il peignit sur le retable de l'autel, dix scènes de la vie de saint Bertin. L'auteur attribue à ce grand peintre (?) une gravure dont il donne la reproduction d'après le cuivre original que possède M. Ratel.

En 1583, l'abbé J. Froye entreprit de suspendre à l'arc triomphal de Notre-Dame la Grande « un crucifix monumental imité de celui de la cathédrale de Tournai. Il fut exécuté par un certain Robert, surnommé Fontaine. Ses croisillons étaient terminés en trilobes arondis, la tête était très ouvragée et la partie inférieure, garnie d'une « échauguette ». Ph. Brasseur ne pense pas qu'il y en eût dans toute l'Europe qui pût lui être comparée.

Notre-Dame la Grande possédait un carillon de même que l'église Saint-Vaast où l'on inaugurait en 1637 un accord de 18 cloches.

M. Dewez nous fait connaître les détails de la construction, par Messire Adam Lottman en 1627, d'un jubé en marbre analogue à plusieurs jubés élevés au XVIIe siècle en Belgique. Il en donne en même temps une description détaillée avec une planche à l'appui d'après une ancienne gravure. C'est une œuvre importante dont Brasseur, toujours hyperbolique, a dit « qu'elle serait l'éternelle gloire de la cité ». Le sculpteur y avait retracé l'histoire de la délivrance de Valenciennes, en 1008. Les portes, en cuivre, pesaient 2200 livres, et le tympan était garni de sept grands chandeliers de cuivre.

En 1688 l'abbé A. Michel fit exécuter par Matthieu Dumoulin, chaudronnier de Soignies, pour le chœur de Notre-Dame la Grande, une couronne de lumières monumentale en cuivre doré à trois étages, qui s'appelait le candélabre monumental. Elle coûta 725 florins ; elle portait

32 cierges d'une livre chacun. L'auteur en donne une intéressante reproduction.

Signalons en passant quatre bas-reliefs en marbre blanc qu'avait exécutés P. Schleiff, l'auteur de ceux qu'on voit encore en l'église Saint-Pierre de Douai. Le reliquaire, chef de saint Philippe de Néri, qu'on conservait dans la chapelle de Saint-Luc, fut exécuté en 1650, par F. Wrans.

HISTOIRE DE NOTRE-DAME DE FONT-ROMEU (Diocèse de Perpignan). — vol. in-8° de 300 pages. Lille, Société St-Augustin, 1890.

M. le chanoine E. Rous vient de consacrer à l'histoire de Font-Romeu, au diocèse de Perpignan, un livre aussi attrayant par sa littérature que gracieux par sa forme typographique.

Font-Romeu, comme il le rappelle, n'a existé et n'existe que par l'Image et pour l'Image, qu'il a entrepris de décrire et qui est le sujet principal de son livre.

Le grand nombre d'inventions de madones antiques, signalées en Catalogne est un fait curieux, qui s'explique de cette manière: Ce seraient des monuments privés de la piété profonde des familles chrétiennes d'Espagne, qui furent jadis poussées vers le Nord par les hordes sarrasines. Elles cachèrent dans le sol et les montagnes leurs madones qui furent retrouvées plus tard, par une disposition providentielle.

Madonedite de l'Invention.

Ces Vierges sont des *Sedes sapientiæ* portant sur la robe, tantôt l'ample palla, tantôt une courte pénule, tantôt une planète en pointe. Elles sont voilées et tiennent l'Enfant JÉSUS assis dans leur

giron ou sur un genou. L'auteur les classe en deux catégories ; il voit dans les unes le type byzantin, dans les autres le type latin (?).

Celle de Font-Romeu est taillée dans le bois (on n'indique pas l'essence), et totalement dorée, elle soutient l'Enfant JÉSUS, très gauchement posé, les pieds sur le genou gauche, et le séant en porte-à-faux. Le bambino est vêtu d'une tunique longue, et tient de la gauche un livre fermé ; son bras droit, levé pour bénir, est refait grossièrement. La figure de la madone est d'une certaine rudesse, mais son attitude est imposante et de grand style. Elle a le caractère des Vierges de la fin de l'époque romane.

L'église d'Odello en possède une autre, d'un caractère plus archaïque et qui rappelle la statuaire du XIe siècle. Avec l'auteur, nous faisons des vœux pour que ces icones antiques soient traitées avec de grands égards, malgré leur caractère barbare et l'expression plus que farouche des deux figures du groupe, surtout de celle de l'Enfant-JÉSUS.

La Vierge d'Odello est supplantée aujourd'hui dans la vénération des fidèles par une œuvre moderne d'un artiste local, œuvre dont M. le chanoine Rous fait un pompeux éloge. Bornons-nous à regretter que l'on ait abandonné, dans cette image le type traditionnel de la Vierge assise, et que l'on ait enlevé à l'Enfant-JÉSUS le vêtement nécessaire que les rudes imagiers de l'antique Catalogne lui ont toujours laissé avec un sentiment délicat et respectueux des convenances. Nous nous demandons aussi si le geste de la bénédiction y est avantageusement remplacé par cette attitude aussi banale que moderne, que fait le divin baby en entr' ouvrant les bras ? L. C.

LES RELIQUES DU LAIT DE LA VIERGE ET LA GALACTITE. — Broch. de M. de Mély.

Dans cette brochure, d'une érudition brillante, M. de Mély reprend la question au point où l'a laissée Mgr Barbier de Montault, lorsqu'il en a traité incidemment dans nos colonnes (1). Consultant les auteurs de tous les temps, depuis les lapidaires du moyen âge, jusqu'à Pline et Théophraste, il identifie cette curieuse relique avec la galactite, qui, depuis l'antiquité, servit de spécifique pour donner du lait aux nourrices et guérir les ophtalmies. C'est en allemand, le *Milchstein*, en espagnol, le *Lechar*, en arabe, le *Zarocan*, en hébreu, le *Lenelin*, etc. Est-il vrai, et nous faut-il faire notre deuil de cette suave légende, qui nous montrait les pèlerins de Terre-Sainte rapportant pieusement la poudre blanche enlevée à la grotte où s'épancha le lait de la Vierge Marie ? Ou bien, poussant plus loin les recherches, retrouverait-on un jour cette grotte bénie ? Identifier alors à la galactite la roche crayeuse de cette grotte, serait dire, poétiquement et scientifiquement, le dernier mot de la légende. L. C.

1. *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 485.

L'ÉGLISE DE NOTRE-DAME DE LA COUTURE AU MANS, par l'abbé E.-L. Dubois. In-8° de 34 pp. 2 pl. et 5 vignettes. — Mamers, Fleury et Dangin, 1889.

L'église de Notre-Dame de la Couture offre, depuis le XIIe siècle, une nef unique et très large (16 m. sur 42) élevée sur l'emplacement des trois plus anciennes, et fort curieuse dans sa structure, que l'auteur décrit en bons termes, s'aidant d'un bon dessin en perspective dû à M. J. Raulin, auquel il eût utilement joint au moins un plan à terre.

Les chapiteaux offrent des figurations symboliques curieuses : deux colombes s'abreuvant à un calice, un hibou becqueté à l'envi par d'autres oiseaux, un chasseur tenant un gluau, etc. L'auteur voit dans le hibou la représentation du juif, repoussé par les chrétiens, et établit dûment cette interprétation, qui, d'ailleurs, se justifie ici surabondamment par une tradition locale. D'autres chapiteaux offrent une décoration de feuilles d'acanthe conçue avec un art remarquable.

Une partie de la nef est plus récente, et ne remonte qu'au XIIIe siècle. On y a découvert en 1861 des peintures murales rappelant par leur ornementation héraldique les libéralités de saint Louis et de Blanche de Castille ; elles ont été malheureusement repeintes.

La belle et monumentale façade de l'église de la Couture, flanquée de deux tours a été plusieurs fois décrite. L'auteur explique le symbolisme de ses riches sculptures historiées, qui comprennent le jugement, le pèsement des âmes, une série de saints religieux (saint Benoît, saint Bernard, saint Dominique, saint François), les *péchés* capitaux, les prophètes, les vierges, les martyrs, les apôtres.

La baie du grand porche est fermée par de fort beaux vantaux en chêne sculpté du XVe siècle.

L'intéressante étude de M. l'abbé Dubois fait désirer une monographie complète, que l'auteur semble avoir voulu ébaucher. Nous l'engageons à poursuivre ce travail, et à y joindre le plus possible de dessins, donnant une description graphique complète du monument. L. C.

ANCIENS « AOURNEMENTS » CONSERVÉS DANS LE DIOCÈSE DE BEAUVAIS. Brochure par l'abbé Marsaux.

Cet utile inventaire donne en première ligne (à tout seigneur, tout honneur) la fameuse tunique de

Thibaud de Nanteuil (1464), conservée à la cathédrale de Beauvais. Toutes les autres pièces appartiennent au XVIIe siècle.

Deux pages bien utiles, placées en tête de la notice, donnent la définition des différents points de broderies; celle de *l'or nué* est empruntée au *Rêve*, le roman que l'on sait du trop fameux Z. C'est, à notre avis, faire beaucoup d'honneur à un malfaiteur de lettres, qui fait à ses heures de la littérature mystique et de la technique spéciale. On aurait trouvé plus et mieux dans les travaux si compétents de notre collaborateur M. de Farcy (V. *Revue de l'Art chrétien*, année 1887, p. 198).

L. C.

LE PEINTRE CHEZ SOI. Guide du peintre en bâtiment et décoration, par L. Caron. Un vol. in-8°, de 230 pages. Paris, rue du Cherche-Midi, 58, envoi franco contre mandat de fr. 3,50.

Nous avons indiqué cet ouvrage dans notre numéro de mai, sans en mentionner le prix, nous réparons cette omission et rappelons à nos lecteurs qu'ils trouveront dans ce manuel très pratique, tous les renseignements relatifs à la bonne préparation des peintures à l'huile ou à la colle, ainsi que décoration, bois et marbres, peinture d'équipages, peinture artistique, etc.

L'amateur peut non seulement peindre lui-même, mais aussi diriger avec succès le travail qu'il aura ordonné. Ce qui est toujours difficile à la campagne.

X.

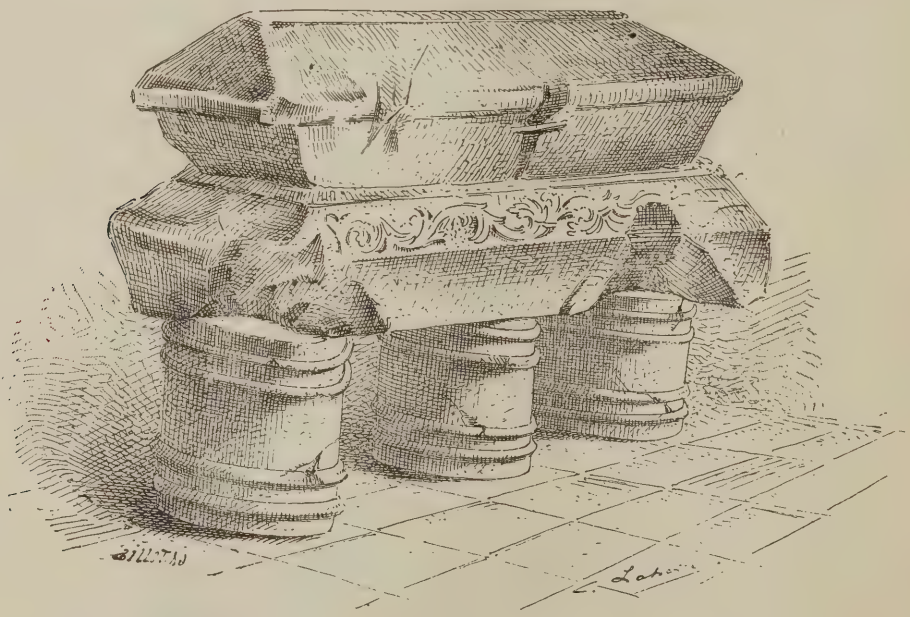
Périodiques.

POITIERS, par Jules Robuchon; Paris, 1890, un vol. in-f°, avec planches hors texte et gravures dans le texte. Prix : 125 fr.

M. Robuchon, de Fontenay-le-Comte, a entrepris, depuis plusieurs années, sous le titre : *Paysages et monuments du Poitou* (1), dont nous avons plusieurs fois entretenu nos lecteurs, une publication considérable. Or l'ancien Poitou, haut et bas, comprend les trois départements de la Vienne, des Deux-Sèvres et de la Vendée ou les deux diocèses de Poitiers et de Luçon.

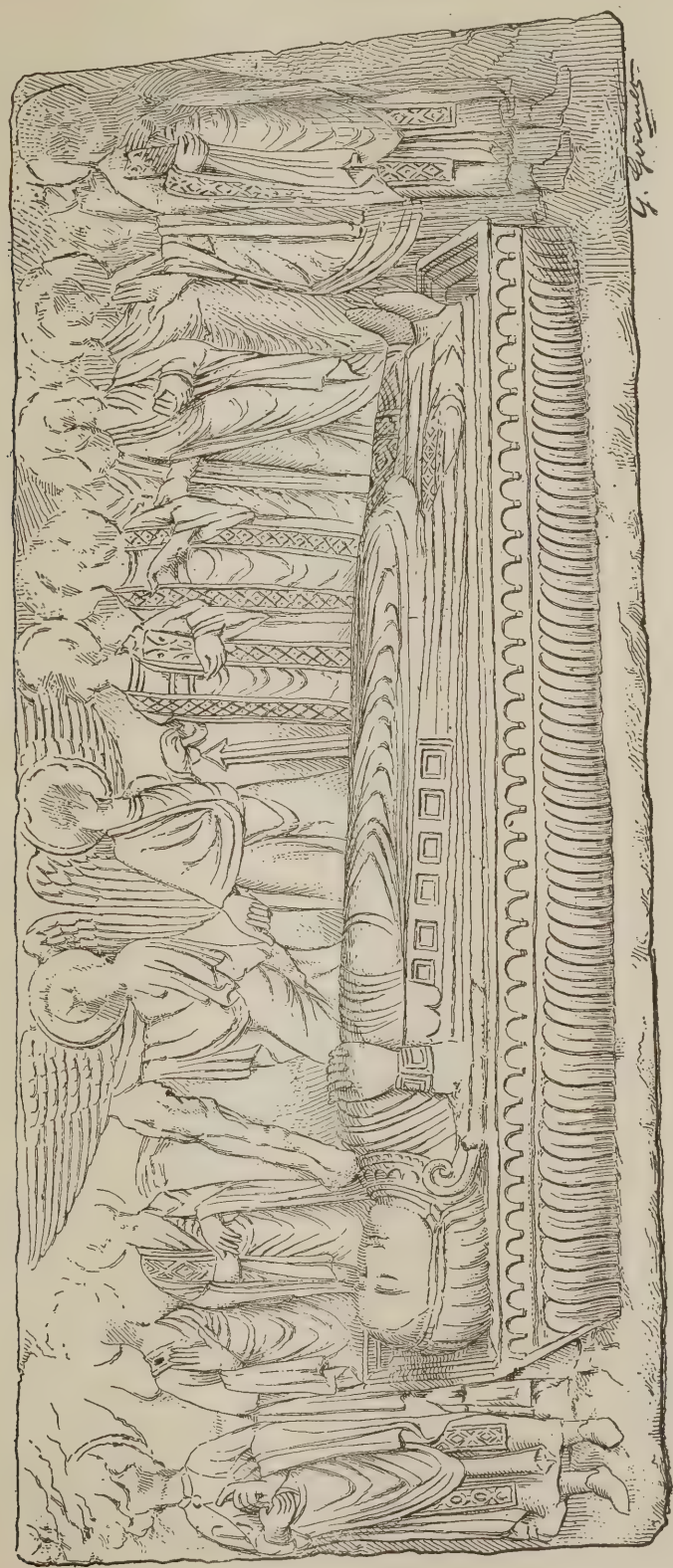
L'ouvrage paraît par livraisons: celles relatives à la ville de Poitiers sont actuellement au complet et forment un magnifique volume, qui compte trois parties distinctes: la topographie, l'histoire et les monuments, ecclésiastiques, civils et militaires.

Les notices ont été écrites par divers membres de la Société des Antiquaires de l'Ouest, sous le patronage de qui paraît la publication, c'est-à-dire qu'elles émanent d'archéologues compétents.



Comme l'a justement fait remarquer son président, M. Ledain, ce n'est pas seulement une œuvre de vulgarisation, mais aussi de critique et d'étude, car on y trouve toujours les opinions les plus récentes et les mieux motivées; par exemple, le lieutenant Espérandieu a rejeté le ridicule qualificatif de *Temple Saint-Jean* et adopté celui qui devra prévaloir désormais: *Baptistère Saint-Jean.*

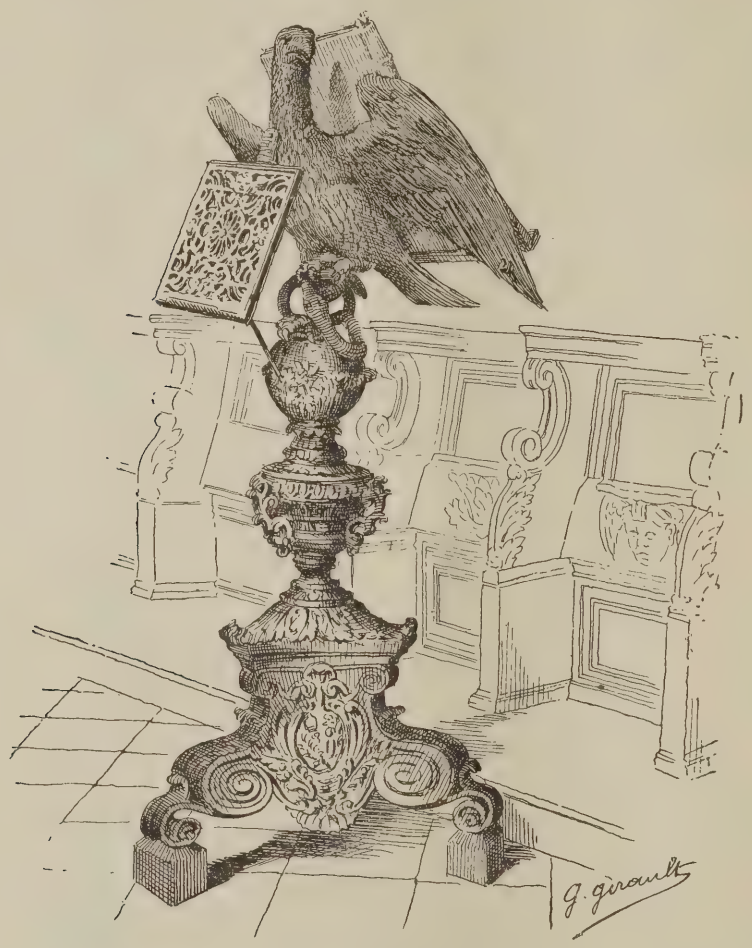
1. Toutes les monographies de ce grand ouvrage sont en vente par localité séparée au prix de cinq francs par livraison. — En demander le catalogue à M. J. Robuchon, libraire, photographe, éditeur à Fontenay-le-Comte (Vendée).



Je serai sobre d'éloges sur ce monument élevé à l'art poitevin, puisque j'y ai contribué pour une bonne part, en fournissant trois notices sur la cathédrale, Sainte-Radegonde et le JÉSUS ; mais je ne puis omettre de citer les travaux fort soignés de M. de la Bouralière sur Saint-Hilaire, de M. Bonvallet sur Montierneuf et de M. Berthelé sur Notre-Dame.

Comme spécimen des gravures insérées dans le texte, nous offrons ici le tombeau de sainte Radegonde, le bas-relief de celui de saint Hilaire et le lutrin de Notre-Dame.

Le monument funèbre de sainte Radegonde, exposé dans la crypte de son église, a été dessiné au siècle dernier, par Beaumesnil. Il se compose de trois parties : le sarcophage, qui est primitif ; la table de support, sculptée d'un rinceau à la fin du XIe siècle, lors de l'élévation du corps et de la reconstruction de l'église ; les colonnes qui exhaussent le tombeau, de manière à pouvoir



passer dessous, comme font encore les pèlerins et qui ne sont pas antérieures au XVe siècle.

La mort de saint Hilaire, sculptée sur pierre à Saint-Hilaire de la Celle, est une œuvre fort curieuse du XIIe siècle, malgré sa gaucherie. Mal décrite par feu Édouard Aubert, l'interprétation en a été rectifiée par M. Berthelé. Il y aurait lieu d'y revenir en détail, pour identifier tous les personnages groupés autour de l'évêque défunt.

Le lutrin de cuivre, qui a figuré si dignement à l'exposition de Paris, fut fondu à Rouen, comme le porte l'inscription gravée sous la tablette destinée à soutenir les livres de chant. C'est un excellent travail du XVIIe siècle, aussi remarquable pour l'ensemble que dans les détails.

S'il m'était permis de glisser ici quelques observations qui me sont personnelles, je dirais que l'histoire occupe trop de place dans ce volume, consacré surtout à l'archéologie ; aussi certaines notices n'ont-elles pas reçu tout le développement qu'on était en droit d'attendre. Il est regrettable qu'il n'y ait pas un mot, dans

Notre-Dame, à propos de ses chapelles latérales, mais surtout de la belle chapelle Sainte-Anne, qui offre un gracieux spécimen du gothique flamboyant, sans oublier le sépulcre de la Renaissance, qui provient de l'abbaye de la Trinité. Une autre lacune, plus importante encore, est l'absence du *Martyrium*, monument unique, qui valait bien quelques lignes de texte et une héliogravure. Enfin, une page encore, et bien remplie, aurait dû être affectée au mouvement archéologique à Poitiers : églises restaurées, chapelles construites, ateliers de sculpture établis. X. B. DE M.

La REVUE DE MARSEILLE ET DE PROVENCE, 1890, dans le n° de février, a un article intitulé : *Le Musée franciscain de Marseille*, p. 49-59. Il existe déjà deux musées spéciaux : l'un, à la gloire de l'Eucharistie, à Paray-le-Monial ; l'autre, en l'honneur de saint Joseph, au Puy. Le zèle du R. P. Louis Antoine, gardien du couvent des franciscains de Marseille, vient d'en fonder un troisième dans cette ville sous le patronage de saint François d'Assise. Nous ne pouvons qu'applaudir à cette heureuse création, que couronne déjà le succès. Tout ce qui tient, de près ou de loin, à l'ordre franciscain y trouve sa place : livres, gravures, objets d'art, tableaux, etc. A défaut des originaux, on se contente de copies, moulages et estampages, pour combler les lacunes. L'œuvre est immense. Elle rendra de véritables services à la science si l'on y adjoint un bon catalogue, indiquant les origines, fixant les dates, précisant le mérite spécial. La *Revue de Marseille* est toute désignée d'avance pour le publier, et elle en donne un avant-goût dans la reproduction d'un ostensoir italien du XVIIe siècle, qui a la forme d'un cep chargé de pampres et de raisins, dont la sphère rayonne en croix au moyen de quelques épis et au pied duquel sont assis saint François et sainte Claire, qu'on préférerait voir agenouillés, dans l'attitude de l'adoration. X. B. DE M.

REVUE DES PROVINCES DE L'OUEST, Paris, publication mensuelle illustrée, in-4° ; prix : 20 fr.

Cette revue, qui a pour directeur M. Léon Séché, écrivain distingué, succède à la *Revue de Bretagne et d'Anjou*. Elle vient de lancer son premier numéro en élargissant son cadre et de provinciale se faisant parisienne. Aux deux provinces citées, elle ajoute celles de l'Ouest : *Normandie*, *Poitou*, *Saintonge*, *Maine* et *Touraine*. Son but est multiple, car elle traite d'art et de littérature, d'histoire et d'archéologie, de légende et de poésie, de blason et de musique : il y a donc une très grande variété dans sa rédaction, trop peut-être au point de vue spécial qui nous occupe, puisque dans ce spécimen, je ne vois à recommander que l'église d'Airvault, décrite par M. Berthelé et montrée dans une héliotypie, qui est empruntée au grand ouvrage de M. Robuchon : *Paysages et monuments du Poitou* (p. 75-77). Trois illustrations, non accompagnées de texte, se réfèrent à trois églises, deux Nantaises : la façade et le clocher de la Chapelle sur Oudon (p. 21) et le portail d'Ancenis (p. 50) ; la façade, le clocher, et le côté nord de Sainte-Radegonde de Poitiers.

Nous souhaitons la bienvenue à cette revue mensuelle, qui peut rendre les plus grands services à l'art religieux et à l'archéologie chrétienne en vulgarisant l'étude des monuments par le dessin et la description.

X. BARBIER DE MONTAULT.

REVUE POITEVINE ET SAINTONGEAISE.

SIGNALONS dans cette savante revue deux études fort intéressantes. L'une est consacrée au donjon de Niort, qui, selon M. Berthelé, l'auteur de cette consciencieuse étude, date de la fin du règne de Henri II, vers 1170-1175 ; l'autre, due au même érudit, en collaboration avec M. l'abbé Largault, s'occupe des anciens artistes et artisans poitevins et en particulier des anciennes orgues de Notre-Dame de Niort.

MM. J. Berthelé, R. Drouault, etc., publient des notices d'anciens artistes poitevins qui constituent d'utiles documents pour l'histoire de l'art. Signalons J. A. Glockner, auteur des anciennes orgues de N.-D. de Niort, et, à une époque beaucoup plus reculée, Gérard, abbé de Saint-Jouin-les-Marnes dans la première moitié du XIe siècle, qui fut l'architecte des deux églises aujourd'hui disparues ; Savary, moine de Saint-Michel-en-l'Herm, architecte du prieuré de Bellenoue, XIe siècle. Au XVe siècle, nous rencontrons P. de la Noulx, qui enlumina un très beau missel conservé à la Bibliothèque Nationale ; au XVIe, J. Devillars, auteur de la *Petite Boucherie de Niort*. Le R. P. B. de Saint-Pierre, fit les plans du couvent des Carmes à la Flocellière en 1640 ; le R. P. Urbain et le R. P. Allain, étaient d'habiles architectes au XVIIe siècle, etc.

L. C.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Album des Missions catholiques. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Les 4 vol. réunis, fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

Allard (Paul). (*) — La Persécution de Dioclétien et le triomphe de l'Église. — Trois vol. in-8°. Paris, Vict. Lecoffre, 1890.

Badel (Émile). — Simon Moycet et l'église de Saint-Nicolas. — In-8°, Nancy, Crépin-Leblond. (Extrait des *Mém. de la Soc. d'arch. Lorraine*, 1889.)

Barthélemy (E. de). — Les monuments historiques du département de la Marne. — In-8°. Châlons-sur-Marne, impr. et libr. de l'Union républicaine.

Beauchesne (Le comte de). — Le chateau de Mayenne au XIIe siècle d'après des documents inédits. — In-8°, Laval, Moreau, (Extrait du *Bull. hist. et arch. de la Mayenne*, 2e série, t. I, livraison 3)

Blanc (Charles). — Histoire de la Renaissance artistique en Italie. — Revisée et publiée par Maurice Faucon. Gr. in-8°. Paris, Firmin-Didot, 2 vol.

Blanchot (L'abbé Ch.). — Notice sur l'église romane et prieurale de Grandecourt (Haute-Saône). — In-8°. Besançon, Lanquetin.

Caron (L.). (*) — Le peintre chez soi. — Guide du peintre en batiment et décoration. — Un vol. in-8°, de 230 pp. Paris, rue du Cherche-Midi, 58. Envoi franco contre mandat de fr. 3,50.

Catalogue général officiel de l'histoire rétrospective du travail a l'Exposition universelle de 1889. Anthropologie et archéologie, arts libéraux, moyens de transport, arts et métiers, art militaire. — In-8°. Lille, Danel. 5 vol.

Chevallier (L'abbé Alfred). — Carrelage du XIIIe siècle trouvé en 1888, rue du Cardinal-de-Lorraine, 5, a Reims. — In-8°, Caen, Delesques. (Extrait du *Bulletin monumental*, 1888.)

Chronique des arts. 1890, 1er semestre. — *Tryptyque de la vente Tollin. — Artistes étrangers en Pologne. — Boiseries de l'hôtel de Sens. — Eug. Piot. — Un verrier de l'an 1100. — Un sculpteur Parisien et un collectionneur de manuscrits de l'an 1300. — Les fresques du cloître d'Abondance. — Le Rembrandt du Pecq. — Note sur l'art primitif en Pologne. — Le peintre Guiot, de Meaux (1331), les verriers Othinel de Meaux (1351) et Jean Petit Clerc, de Rebais (1336-1364). — Un des architectes de l'église abbatiale de Saint-Benoît-sur-Loire (1160). — Projet de décoration en mosaïque à l'église de la Madeleine de Paris. — L'adoration des mages de Mabuse à Castle-Howard et sa copie au Musée de Nuremberg. — Travaux du peintre Colart de Laon (1409). — La Vierge de Saint-Cyr. — Le Clouet de Cherbourg. — L'exposiion des tableaux des maîtres anciens à la Haye.*

Cloquet (L.). — Éléments d'Iconographie chrétienne. — Types symboliques. — Gr. in-8°, de 380 pp. sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Corneille (P.). — L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers français. — Vol. in-4°, de xxxii-626 pp., impression de luxe, gravures et chromolithographies. Édition de bibliophile, papier de Hollande, en portefeuille. 100 exemp. numérotés à la presse. Prix : 75,00 ; Édit. sur papier teinté, broché fr. 30,00 ; en belle reliure, cuir avec clous, fr. 55,00. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Courajod (Louis). — La collection Durand et ses séries du Moyen age et de la Renaissance au musée du Louvre. — In-8°, Caen, Delesques.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00. Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; — 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Dewez (l'abbé J.). (*) — Histoire de l'abbaye de Saint-Pierre d'Hasnon. — Beau vol., gr. in-8°, de 600 pp., planches et nombreuses gravures. Lille, imp. Salésienne, 1890.

Dubois (E.-L.). (*) — L'Église de Notre-Dame de la Couture au Mans. — In-8° de 34 pp., 2 pl. et 5 vignettes. Mamers, Fleury et Dangin.

Dufourcet (Vice-président de la Société de Borda) et Taillebois (secrétaire-général de cette société). — Les absides romanes des églises des Landes, XIe siècle. — L'Inscription de Pouillon. — In-8°. Dax, Lebèque. (Extrait du *Bull. de la Soc. de Borda.*)

Durand (l'abbé). — L'Écrin de la Sainte Vierge. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

Durand (Georges). — Notice sur un vase du XIIIe siècle au musée d'Amiens. — In-8°, Amiens, Douillet et Cie. (Extrait du *Bull. de la Soc. des Antiq. de Picardie*, année 1889, n. 1.)

École de fabrication de tissus d'art et de dessin industriel et décoratif de la ville de Nimes. — In-4°, Nîmes, Chastanier.

Encyclopédie de l'architecture et de la construction. — Grand in-8°. Paris, Dujardin, volume 2.

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Ewald (Ernest). — Décorations polychromes. — In-fol. Paris, Wasmuth

Farcy (L. de). (*) — La Broderie du XIe siècle jusqu'a nos jours. — Paraîtra en deux fascicules. (Le premier a paru) in-f° beau papier. Chaque fascicule comprend 50 pp. de texte et 60 pl. phototypie [1].

Feret (Édouard). — Statistique générale, topographique, historique, archéologique et biographique du département de la Gironde. — Grand in-8°, Paris, Masson.

Garnier (Joseph). — Les anciens orfèvres de Dijon. — In-8°, Dijon, Lamarche.

Gauthier (Jules). — Répertoire archéologique du canton de Roulans (Doubs). — In-8°, Besançon, Jacquin.

Gélis-Didot (P.) et **Laffilée** (H.). (*) — La Peinture décorative en France du XIe au XVIe siècle. — Paris, Imprimeries réunies. La 4e livraison a paru.

Gerspach (M.). (*) — Les Tapisseries coptes. — Texte et album in-4°, 160 dessins. Paris, L. Henry, May et Motteroz. Prix cartonné : fr. 8,00.

Gorse (André). — L'art et les artistes en Béarn. Les Caron, une famille de sculpteurs abbevillois en Béarn aux XVIIe et XVIIIe siècles. — In-8°, Pau, veuve Ribaut. (Extrait du *Bull. de la Soc. des sciences, lettres et arts de Pau*, 2e série, t. XVII, 1887-1888.)

Jadart (H.). — Reims-guide. A fleeting itinerary of a visit to the monuments, historical buildings and most attractive curiosities of the city of Reims. — In-12, Reims.

(*) La colection Spitzer. — Les Ivoires. — 1er article. Prix de l'ouvrage fr. 2,500. Tirage à 600 exemplaires numérotés.

La Caze (Louis). — Catalogue des tableaux légués au musée national du Louvre. — Notice. — In-12, Paris, Motteroz. (Nouvelle édition.)

Lecoy de la Marche. (*) — Le XIIIe siècle artistique. — Grand in-8° jésus, de 430 pp., 190 gravures dans le texte. Prix: broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Lefèvre-Pontalis (Eug.). — Monographie de l'église Saint-Maclou de Pontoise. — In-4°, Pontoise, Paris. (Documents édités par la *Soc. hist. du Vexin.*)

Le même. — Étude historique et archéologique sur la nef de la cathédrale du Mans. — In-8°, Mamers, Fleury et Dangin.

Lemoine (L.). — Les Artisans et l'Industrie, autrefois et aujourd'hui. — In-8°, Paris, Martin. (Bibliothèque de la jeunesse française).

Magne (L.). (*) — L'art dans l'habitation moderne. — Gr. in-8° de luxe, 72 pp. 24 gravures. Paris, F. Didot.

Marès (Frère). — Cours d'architecture. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierre de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Marsaux (l'abbé). (*) — Anciens « aournements » conservés dans le diocèse de Beauvais. — Brochure.

Martigny (l'abbé). — Dictionnaire des antiquités chrétiennes, contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrétiennes jusqu'au Moyen age exclusivement. — In-8°, Paris, Hachette. (3e édition.)

Méloizes (Alb. des). — Les Vitraux de la cathédrale de Bourges postérieurs au XIIIe siècle. — Recueil périodique format grand in-plano de 0^m,70 sur 0^m,55, composé de planches en chromolithographie et d'un texte descriptif.

L'ouvrage comprendra 10 livraisons, Lille, Soc. Saint-Augustin, Prix d'une livraison : fr. 20,00.

Mély (F. de). (*) — Les reliques du lait de la Vierge et la Galactite. — In-8°. Paris, Leroux.

Molinier (Ém.). — Venise, ses arts décoratifs, ses musées et ses collections. — Ouvrage accompagné de 207 gravures dans le texte et de plusieurs eaux-fortes. In-4°, Paris, libr. de l'Art.

Le même. — Deux plaques d'ivoire au musée du Louvre. — In-4°, Paris, Lévy.

Montault (Mgr X. Barbier de). — Revue des Inventaires. — Paraissant tous les deux mois par fascicule de 8 pages, in-4°. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix de l'abonnement : fr. 5,00. par an.

Le même. (*) — Œuvres complètes. — Recueil gr. in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pp., t. Ier, *Rome, inventaire ecclésiastique ;* t. II, *Rome, le Vatican ;* t. III, *Rome, le Pape.* Paris, Welter.

Müntz (Eug.). (*) — Les collections des Médicis au XVe siècle: le Musée.— la Bibliothèque. — le Mobilier. — In-4°, de 111 pp. Paris, libr. de l'Art.

Le même. (*) — Histoire de l'art pendant la Renaissance. — *Italie, Les Primitifs.* — Paris, Hachette et Cie. 514 illustrations dans le texte, 4 pl. en chromo, 8 phototypies polychromes.

Palustre (L.). — Mélanges d'art et d'archéologie. — Objets exposés à Tours en 1887. — In-4°, Tours, Péricat.

Perin-Grados. — La Toiture et sa décoration. — In-f°, Paris, Morris.

Régnier (L.). — Visite des monuments d'Évreux par l'association normande, le 16 septembre 1888. — In-8°. Caen, Delesques. (Extrait de l'*Annuaire Normand*, année 1889.)

1. Prix 80 francs pour la France et 90 francs pour l'étranger. Quand l'ouvrage sera complètement paru, le prix sera porté à 100 fr.

Riant (Le Comte). — UNE PIERRE TOMBALE ET UN TABLEAU DE L'ÉGLISE DE VIEURE (Allier). — Petit in-4°, Genève, Fick.

Richoud (L'abbé). — L'ART CHRÉTIEN ET LES CHANTS RELIGIEUX, DISCOURS PRONONCÉ LE 24 MARS 1889. — In-8°, Lyon, Mougin-Rusand.

Rivoli (Le duc de). — ÉTUDE SUR LES LIVRES A FIGURES VÉNITIENS DE LA FIN DU XVe SIÈCLE ET DU COMMENCEMENT DU XVIe. — (*Bulletin du Bibliophile*, janvier-février 1890.)

Rous (le chan. E.). (*) — HISTOIRE DE NOTRE-DAME DE FONT-ROMEU (DIOCÈSE DE PERPIGNAN). — Vol. in-8°, de 300 pp. Lille, Société St-Augustin.

Rupin (E.). (*) — L'ŒUVRE DE LIMOGES. — Ouvrage orné de 500 gravures, dont un grand nombre tirées hors texte. Paris, Alph. Picard. Le premier vol. a paru, tiré à 200 exempl.

Ruprich-Robert (V.). — L'ARCHITECTURE NORMANDE AU XIe ET XIIe SIÈCLES EN NORMANDIE ET EN ANGLETERRE. — Grand in-4°, Paris, Motteroz.

Schlumberger (G.). (*) — UN EMPEREUR BYZANTIN AU Xe SIÈCLE, NICÉPHORE PHOCAS. — In-4°. Paris, Didot. Prix : fr. 30,00.

Thiollier (F.). — LE FOREZ PITTORESQUE ET MONUMENTAL. HISTOIRE ET DESCRIPTION DU DÉPARTEMENT DE LA LOIRE ET DE SES CONFINS. — Ouvrage illustré de 980 gravures ou eaux-fortes, publié sous les auspices de la *Diana, société historique et archéologique du Forez*. In-f°, Lyon, Waltener.

Thoison (Eug.). — SAINT MATHURIN, étude historique et iconographique. — Grand in-8°. Orléans, Herluison, Paris, Picard. (Extr. des *Ann. de la Soc. hist. et arch. du Gâtinais.*)

Vaudin Bataille. — HISTOIRE DU TRAVAIL. — Arts libéraux. Reproductions caractéristiques d'art architectural, des XIe, XIIe et XIIIe siècles des églises de Saint-Étienne, à Auxerre, de la Madeleine, à Vézelay, et autres du département de l'Yonne. — In-4°, Tonnerre, Bailly.

Veuclin (E.). — QUELQUES NOTES INÉDITES SUR LES ANTIQUITÉS DE BRIONNE ET DES ENVIRONS ; I, L'ÉGLISE DE SAINT-MARTIN-DU-PARC. — In-8°, Brionne, Amelot.

Viviès (H. de). — LA CROIX ET PIETA DE CASTANET A SAINT-URCISSE. — (*Bull. hist. et arch. de Tarn et Garonne*, 4me trim. 1889.)

Allemagne.

Beissel (Steph.). — DIE BAUFÜHRUNG DES MITTELALTERS. STUDIE UBER DIE KIRCHE DES HL. VICTOR ZU XANTEN. — BAU. — GELDWERTH UND ARBEITSLOHN. — AUSSTATTUNG MIT ABBILDUNGEN. — In-8°, Freiburg im Breisgau, Herder. (Zweite Ausgabe).

FUHRER DURCH DIE MUSEEN IN HANOVER UND HERRENHAUSEN. — Hanover, Schmorl, (Dritte Auflage).

Haendcke (B.). — NICOLAS MANUEL. DEUTSCHLANDS KUNSTLER, mit 4 Lichtdrucktafeln nach Zeichnungen von Nikolaus Manuel. — In-8°, Frauenfeld, Huber.

Hasse (C.). — KUNSTSTUDIEN. IV. DIE VERKLAERUNG CHRISTI VON RAFAEL. — In-4°, Berlin, Wiskott.

KATALOG ILLUSTRIERTER DER MUNCHENER JAHRESAUSSTELLUNG VON KUNSTWERKEN ALLER NATIONEN IM KONIGL. GLASPALASTE — In-8°, Münich, Albert.

Krans (L. X). — L'ART CHRÉTIEN EN ALLEMAGNE. — (Correspondant, 25 février 1890.)

Leithaüser (Gust.). — HAMBURGER KUNSTHALLE. DIE GEMÄLDE-SAMMLUNG HUDTWALCKER-WESSELHŒFT. — In-8°, Hamburg, Herold.

Nacher (J.). — DIE BURGEN UND SCHLÖSSER IN DER UMGEBUNG DER STADT BADEN-BADEN. — In-4°, Baden-Baden, Spies.

Pastor (Dr L.). (*) — GESCHICHTE DER PAEPSTE SEIT DEM AUSGANG DES MITTELALTERS. — Tome II, in-8°. Herder, Fribourg en Brisgau.

Sitte (Camillo). — DER STÄDTE-BAU NACH SEINEN KUNSTLERISCHEN GRUNDSÄTZEN. — Ein Beitrag zur Losung modernster Fragen der Architektur und monumentalen Plastik unter besonderer Beziehung auf Wien. — In-8°, Wien, Graeser. (Zweite Auflage).

Springer (Ant.). — GRUNDZÜGE DER KUNSTGESCHICTE. — Textbuch zur Handausgabe der Kunsthistorischen Bilderbogen. In-8°, Leipzig, Seemann. (Dritte auflage).

Strack (Heinrich). — ZIEGELBAUWERKE DES MITTELALTERS UND DER RENAISSANCE IN ITALIEN, NACH ORIGINAL AUFNAHMEN HERAUSGEGEBEN. — In-f°, Berlin, Wasmuth.

(*) — SEQUENTIÆ INEDITÆ. — In-8°, de 231 pp. Leipzig, Reisband, 1890.

Angleterre.

Wickham Legg (J.). — AN INVENTORY OF THE VESTRY IN WESTMINSTER ABBEY, TAKEN IN 1388. — In-4°. Westminster, Nichol and Sons. (Extrait de l'*Archeologia*, t. LII.)

Belgique.

Caster (Abbé van). — MALINES. GUIDE HISTORIQUE ET DESCRIPTION DES MONUMENTS. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — TOURNAI ET TOURNAISIS. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Le même. — MONOGRAPHIE DE L'ÉGLISE SAINT-JACQUES A TOURNAI. — Fort vol. in-8°, orné de 130

gravures et de 8 chromolithographies. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix : 15,00.

Helbig (J.). — Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége, et les bords de la Meuse. — Deuxième édition. Soc. St-Augustin, Bruges, 1890. Beau vol. in-4°, 212 pp. XXVII planches, 63 gravures dans le texte. Prix : frs. 25.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Lagrange (A.) et **Cloquet** (L.). — Études sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 (1).

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenarde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Hollande.

Taurel (E.). — Oud en nieuw op het gebied van kunst en kunstnijverheid in Holland en Belgie. — In-8°, Amsterdam, Buffa.

Italie.

Bobba (Maria). — Arte antica ed arte nuova. — In-8°, Torino.

Boito (Camillo). — The Basilica of s. Mark in Venice, illustrated from the prints of art and history by venetian writers, translated by William Scott. — In-8°. Venise, Ongania.

Le même. — Il duomo di Milano e i disegni per la sua facciata. — In-4°. Milano, Marchi.

Cattaneo (R.). — L'Architettura in Italia dal secolo VI al mille circa ; ricerche storico-critiche. — In-8°. Venezia, tip. Emiliana.

Discutione del duomo di Orvieto e suoi monumenti. — In-8°. Marsili, Orvieto.

Fremdenführer für Florenz und seine Umgehungen, mit Ansichten, einem. Stadtplane und den Katalogen der Galerien, In-8°. Florenz, Pineider.

Gatti (G.). — Di un nuovo monumento epigrafico relativo alla basilica di S. Clemente. — (*Bullettino della commissione archeologica di Roma*), novembre 1889.

Guida dei principali monumenti di Viterbo. — In-8°, Roma, tip. della Camera dei Deputati.

Landriani. — La basilica Ambrosiana, fino alla sua trasformazione in cheiesa lombarda a volte. I resti della basilica di Fausta : rilievi e note. — In-8°, Milano, Hoepli.

L'Architettura pratica, disegni di edifizi rispondenti ai bisogni moderni. — In-8°, Torino, Camilla. Publicazione mensile.

Nardini-Despotti et **Mospignotte** (Aristide). — Del duomo di Milano e della sua nuova facciata. — In-4°, Milano, Saldini.

Pendola (G.). — La Madonna del divino amore di Raffaëllo. — In-8°, Genova, Giovanni Sambolino.

Piccirilli. — Monumenti architettonici sulmonesi descritti e illustrati : dal XIV al XVI secolo. — In-f°, Lanciano, Carabba.

Poggiali (P.). — Raphael in Rome. — A study of art and life in the XVI century. — In-8°, Roma, tip. fratelli Centenari.

Raffaelli. — Reminiscenze storiche sopra l'arte della ceramica nelle provincie marchigiane con note sulle fabbriche di Recanati e di sant Elodio a Mare. — In-8°, Roma, Civelli.

Rossi (G.-B.). — Statua del Buon Pastore. — (*Bullettino della commissione archeologica di Roma*, mars-avril 1889.)

Suède.

Upmark (G.). — Nationalmuseum, Stockholm. — Handzeichnungen alter Meister, nach den originalen Photographist von G. F. Lendberg : text von G. Upmark. In-4°, Stockholm, Blaedel.

Suisse.

Studien und Ideen uber Ursprung, Wesen und Stil des Ornaments. — In-8°. Zurich, Orell Füssli, (Zweite Auflage).

L. C.

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.*

Chronique. LA RENAISSANCE. — A PROPOS DE LA RÉOUVERTURE DE LA SALLE RUDE AU MUSÉE DU LOUVRE.

La Renaissance.

DANS sa leçon d'ouverture au cours de l'*Histoire de la sculpture du moyen âge et de la Renaissance*, M. L. Courajod a traité la question de l'influence de la Renaissance sur l'art franco-flamand. Il s'est attaché à montrer les conséquences morales que la victoire et la prépondérance de celle-ci sur le style traditionnel a produites dans l'histoire de la civilisation ; il a en outre fait voir l'abus que l'art méridional inspiré de l'antique, a fait de la pédagogie et des procédés d'enseignement qu'il a tous accaparés à son profit.

La fière et libre parole de l'éminent professeur portera un rude coup aux préventions et aux préjugés qui s'acharnent avec tant de persistance à arrêter l'essor spontané de l'art vraiment national.

Héritier du particularisme hellénique plutôt que de l'esprit cosmopolite de la Rome impériale, l'art italien en reflétait l'esprit. C'était l'art d'une société étroite et jalouse, d'une république fermée, dans laquelle, religion, législation, littérature, tout était formulé dans un canon immuable, inexorablement imposé à toutes les émotions du cœur, à toutes les manifestations de la pensée. C'était un art serein, rayonnant et satisfait, désintéressé des passions humaines, impassible et surhumain comme sa divinité. Sa doctrine est simple, claire, logique, facile à définir, susceptible de s'exprimer en formules, en modules et en nombres. L'art italien, par une triste supériorité, peut avoir un enseignement presque mécanique. Par sa nature il est devenu fatalement, pour la pédagogie, le type idéal de la matière à enseigner.

Tout autre est l'art septentrional, spécialement l'art franco-flamand. Il est né de races mélangées et changeantes, chez qui tout se conserve par la mobile transmission orale. Cet art, dit éloquemment M. Courajod, « reste humain, passionné, inquiet, car, comme son Dieu, il s'est fait homme et n'a rien voulu répudier des misères de l'humanité ».

Sans cesse renouvelé, dénué de formules pour la conception, n'ayant que des recettes pour l'exécution, il est libre et sans limites. Rien de si difficile que son enseignement. Il ne s'expose pas en chaire, il se transmet du maître à l'apprenti. Il se recommence à chaque génération. « En revanche, il n'empêche pas le génie d'éclater sans l'obliger à se faire précéder d'une escorte de précurseurs. Sa devise est : liberté dans l'émotion!... Avec l'art du Nord, qui ne dit jamais son dernier mot, avec cet art, dont les transformations sont inépuisables, l'avenir n'est pas fermé, et nous avons toujours le droit d'espérer des émotions nouvelles. »

Nous continuons à laisser parler M. Courajod :

« Le triomphe de l'élément méridional a eu sur le développement de la culture européenne une influence immédiate, prolongée, indélébile, encore appréciable de notre temps, et que je demande la permission d'examiner en toute liberté d'esprit.

« Depuis trois siècles et demi, la pédagogie classique persécute en nous les plus légitimes instincts de notre race. Depuis trois siècles, elle nous apprend à rougir de nos origines, à renier nos ancêtres, à oublier notre patrie, à mentir à notre généalogie, à notre nature, à notre ciel, à notre foi. Depuis trois siècles, elle nous fabrique frauduleusement de faux titres de noblesse pour nous rattacher par un lien tissé de mensonges aux auteurs d'une civilisation différente et moralement inférieure à la nôtre. Depuis trois siècles elle nous force à continuer dans le domaine intellectuel, malgré toutes les protestations de la voix du sang, l'œuvre d'une race et d'une famille dont nous ne possédons pas l'esprit. Depuis trois siècles, elle a arraché au peuple la suprême consolation de l'art en faisant de celui-ci non la satisfaction d'un besoin universel, mais l'expression du luxe et l'apanage exclusif d'une aristocratie d'éducation. Depuis trois siècles, elle a déshérité les humbles, les pauvres, les petits, en leur enlevant leur part de droits et de devoirs dans la gestion et la jouissance du patrimoine artistique de l'humanité. Depuis trois siècles... elle a mis la femme hors la loi de l'art, en faisant trop souvent parler à l'art une langue morte que la femme ne comprend pas et que son rôle social ne lui donne pas le temps d'apprendre.

« Dans le domaine de l'art presque toutes les conquêtes morales et sociales du christianisme sont perdues ou compromises. Pour les retrouver, l'humanité devra revivre son histoire du moyen âge, et peut-être sera-t-elle forcée de descendre aux catacombes et de ranimer l'esprit égalitaire des premiers chrétiens. Le socialisme de l'art sera, lui aussi, une des préoccupations de l'avenir. Elle est déjà celle du présent. Avouons-le donc. Ce n'est pas en niant l'existence du problème que nous parviendrons à le résoudre. Nous pratiquons un art savant et compliqué qui demeure lettre morte pour les trois quarts de la nation...

« Ah ! la Pédagogie est ingénieuse ! Elle savait ce qu'elle faisait quand, pendant trois siècles, elle n'enseignait d'autre histoire que l'histoire de Rome et d'Athènes, pas d'autre esthétique que l'esthétique antique.

« Elle parvint ainsi à nous faire oublier notre propre histoire et à pratiquer dans notre esprit, par une abominable chirurgie intellectuelle, la suppression de notre personnalité et l'ablation de notre conscience nationale.

« Dans l'ordre politique, elle (la Pédagogie) a produit chez nous un phénomène bien plus extraordinaire encore. Lorsque la société française du XVIIIe siècle voulut se renouveler, cette société n'évoqua pas le souvenir des premiers martyrs de nos libertés communales, des fondateurs de nos libertés publiques, des citoyens, des bourgeois qui

avaient scellé de leur sang les premières revendications. Elle ne songea pas à reprendre et à continuer leur œuvre. Le souvenir en était disparu sous la lourde alluvion des factices traditions classiques. On connaissait à merveille l'histoire des Gracques, de Catilina, les péripéties de toutes les crises sociales de Rome; on ignorait l'histoire de l'affranchissement de nos communes. La révolution française se réclama directement des Romains et proclama la liberté d'une façon abstraite.... Elle institua le règne absolu et universel du droit romain sur une civilisation sortie du droit coutumier; elle appliqua la loi païenne à une société qui précisément s'était faite chrétienne pour échapper à cette loi.

« Dans l'ordre des choses de l'art ce fut le même résultat. La Révolution de David, révolution toute d'orgueil et bien inutile, comme l'a montré le marquis de Laborde dans sa belle introduction à l'histoire du dépôt des archives, la Révolution de David se fit, non pas au nom de la liberté et des principes nationaux de notre art qui avaient besoin d'évoluer, de se développer dans leur sens historique; la Révolution de David se fit au nom d'un principe absolu, au nom de l'autorité doctrinale de l'art antique... On appela cela affranchissement et « Renaissance... »

Honneur à M. Courajod d'avoir eu la courageuse franchise de proclamer du haut d'une chaire du Louvre ces grandes vérités.

Il ne l'a pas fait sans jeter de l'émoi dans le milieu qui l'entoure ; il a même soulevé des clameurs étonnantes, qui prouvent que ce monde si sceptique, si éclectique, si libéral, est cependant exclusif à l'égard de quelques idées particulières, en vertu d'une singulière exception, en vertu, selon nous, du privilège propre à la seule vérité.

Le *Courrier de l'art* s'est voilé la face, et a dénoncé comme scandale la leçon de M. Courajod, qu'il a traitée de déplorable harangue. Il a cru clouer au pilori le savant professeur en publiant côte à côte, pour les opposer l'une à l'autre, cette magistrale dissertation, d'une part, et de l'autre, l'élégante allocution par laquelle M. E. Müntz a ouvert au même moment le Congrès des Sociétés de Beaux-Arts ; ce qui lui a attiré de vertes remontrances de M. Müntz. Sous le coup de ce démenti il a persisté à prétendre que la thèse émise au Louvre est l'abomination de la désolation, il a parlé d'hérésies, de thèse chimérique et malsaine, mais nous attendons depuis trois mois la réfutation tapageusement annoncée, à l'appui de ces foudroyants anathèmes.

Ailleurs encore on a perdu tout sangfroid d'une manière déplorable. Au Congrès des architectes français, dans ce milieu si indépendant, qui se fait gloire de son éclectisme, on a félicité passionnément M. Müntz comme l'antagoniste de M. Courajod. M. Daumet est venu protester contre les idées de celui-ci, qu'il déclare « agressives contre l'art français en dehors de la période du moyen âge». Abdiquant ces idées libérales dont s'est toujours prévalu la *Société centrale d'Architecture*, il a promulgué un véritable dogme artistique.

« Car on ne peut pas admettre, s'est-il écrié, que M. Courajod, qui est un homme très sensé et très érudit, ait eu une passion aussi singulière contre un art que nous estimons *le plus parfait*, *le plus charmant*, *le plus clair*, *le plus lucide*, *que nous puissions imaginer* ».

Heureusement le Président du Congrès, M. P. Sédille, par des réserves exprimées avec infiniment de tact, a su sauvegarder en principe le « libéralisme de la Société en fait d'art ».

Ce n'est du reste pas sans talent que M. Daumet s'attaque à la thèse de M. Courajod. Nous tenons à reproduire ses objections :

« Nous ne pouvons pas admettre que notre art, si « délicat et si délicieux dans toute la période des XIe et « XIIe siècles, atteignant sa perfection aux XIIIe, XIVe et « XVe siècles, ait perdu tout d'un coup sa finesse, sa dé- « licatesse, sa pureté, parce que la ligne, perdant un peu « de sa netteté, fait plus ou moins place à des merveilles « de décor et d'invention, sous l'impulsion d'artistes dont « nous ignorons en partie les noms, mais dont les œuvres « sont encore sous nos yeux ! Nous ne nions pas l'influence « de l'art antique, comme elle s'était fait sentir en Italie un « siècle plus tôt. Mais cela veut-il dire que nous venions « à la remorque de l'Italie ? Voyez Chambord et les autres « merveilles de ce genre. Il y avait donc une infiltration « chez nous d'un goût un peu étranger à nos usages, mais « il y a eu des assimilations toutes particulières, qui n'ont « pas donné de plates imitations. Il y a eu des artistes « italiens qui ont édifié chez nous de beaux monuments, « mais il y a eu surtout des opérateurs, des sculpteurs « payés par les architectes, et dont nous voyons les traces « dans les châteaux des bords de la Loire, dans les églises, « à Moulins, notamment. On les appelait souvent des « plâtriers. Rappelez-vous que dans le midi de la France, « on appelle encore « plâtrier » l'homme qui a appris son « métier ailleurs que là où il l'exerce. Il y a donc eu à cer- « tains moments, des placements d'artistes travaillant « admirablement la sculpture, et qui venaient se mettre « sous la direction de nos architectes. Nos œuvres sont « donc bien françaises, bien qu'elles empruntent de temps « en temps la main d'artistes étrangers.

« Je crois que cette thèse peut se soutenir. Ce n'est pas « du chauvinisme étroit ; mais je ne veux pas admettre « qu'on nie la solidité, la clarté, la netteté d'esprit des « artistes qui ont laissé tant de belles œuvres. L'infiltration « des idées étrangères est née chez les autres comme chez « nous. Les Italiens ont vécu, un siècle avant nous, des « mêmes impressions que nous avons subies ».

Tout cela est très bien dit, très aimable envers les artistes français, plein de bonnes intentions au point de vue patriotique ; mais n'oublions pas que le parti-pris patriotique pour être plus généreux que le parti-pris classique du *Courrier de l'Art*, n'est guère moins nuisible à la vérité et à la science, que seules il faut ici considérer.

D'ailleurs l'honneur de l'art français n'est pas ici en cause, et les théories de M. Courajod ne sont pas de nature à en diminuer l'éclat. Qui ne voit, au contraire, qu'il leur doit un nouveau lustre ?

On avait longtemps enseigné, sans soulever de protestations chauvines, que l'évangile de l'art nous était venu du midi, que l'art gréco-romain avait infusé à la France une sève nouvelle et vivifiante, que Charles VIII, Louis XII et

François Ier, avaient rapporté de l'Italie les secrets du beau et le principe de l'art moderne, et l'on s'était laissé dire que les châteaux de la Loire étaient dus à des architectes italiens.

Cette théorie peu fière au point de vue français, on l'avait acceptée sans façons, jusqu'au jour où M. L. Palustre et d'autres archéologues restituèrent aux artistes indigènes leur part légitime dans des œuvres empreintes de l'influence italienne, contenant des éléments exotiques, mais *assimilés*.

Voici maintenant M. Courajod qui vient nous dire : « Cette influence italienne, vous l'avez subie néanmoins et plus peut-être qu'un instant vous l'avez cru, à partir du XVIe siècle, mais ne le perdez pas de vue, vous ne devez pas à l'Italie la véritable renaissance. Il y a eu une renaissance plus belle, plus glorieuse, dont le classicisme n'est qu'un facteur secondaire, une des phases et la moins bonne, et de ce chef vous ne devez rien à l'Italie; vous êtes redevables de cette évolution qui a enfanté l'art moderne, non pas aux Grecs et aux Romains, mais à la glorieuse école de Bourgogne, et comme point de départ, à l'école franco-flamande.

Et voilà que se soulèvent des susceptibilités nationales, on proteste que ça n'est pas, parce que ça ne peut pas être. On fait des raisonnements, qui, de loin, bien entendu, rappellent les Chinois, auxquels nos missionnaires parlent du chemin de fer, du télégraphe et du téléphone, et qui branlent la tête avec une inébranlable incrédulité : ce n'est pas, car si cela pouvait être, c'est nous qui l'aurions inventé. « Les Flamands, qui n'étaient pas des Français, auraient apporté en germe les procédés modernes aux Bourguignons nos frères, et ceux-ci les auraient répandus dans toute la France? — Jamais! C'est *à priori* une hérésie, puisque l'honneur de la patrie exige que toute cette évolution se soit passée exclusivement en France. »

Nous est avis qu'il faut se placer à un point de vue plus élevé ; examiner en toute sérénité d'âme des travaux et des systèmes présentés de bonne foi et sans parti-pris, et ne pas s'effaroucher outre mesure, s'ils atteignent des idées qu'à tort ou à raison, nous avons tenues pour vraies jusqu'ici.

On le sait, M. Courajod demande la révision de l'opinion actuellement professée sur les causes et le point de départ du mouvement historique, qualifié abusivement, dans les arts, du nom de la Renaissance, c'est-à-dire de *Rénovation* des arts du moyen âge, nom qui a été imposé à ce mouvement par la langue, à une époque où la science n'était pas encore en état de lui attribuer une autre appellation.

Pour lui, la Renaissance des arts, *lato sensu*, commence au moment où l'Europe se fatigue du style impersonnel et spéculatif de l'école gothique primitive, comme elle se fatigua de la dialectique du moyen âge. La Renaissance commence avec la révolution qui fait disparaître les principes de la belle et grande école de l'art, alors vieilli, du XIIIe siècle et les supplée par les doctrines erronées et grosses de conséquences fâcheuses, selon nous, de l'imitation directe de la nature, sans transformation idéale ni interprétation conventionnelle.

L'art antique, dit M. Courajod, n'a pas été l'inspirateur de la Renaissance, parce que la Renaissance, ou pour parler avec plus de précision, parce que l'esprit des temps modernes était né avant que l'art antique ne fut sincèrement étudié, intégralement compris et entièrement exhumé. L'art antique n'aurait pas pu, d'ailleurs, enfanter une école vivace, parce qu'une école vivace ne peut pas s'alimenter de pastiches ni d'un modèle éternellement reproduit. L'art antique n'a été qu'une greffe entée sur un tronc vigoureux. Cependant, ajoute-t-il, dans une école renouvelée et animée par une ardente passion de la nature, l'art antique trouvait peut-être un emploi utile en devenant un frein, un obstacle aux entraînements irréfléchis et aux suggestions du modèle vivant et individuel, en le transformant en *idéal réalisé*. Tel est le rôle élevé qu'il attribue à l'art antique dans la période italienne de la Renaissance internationale de l'Europe.

L. C.

A propos de la réouverture de la Salle Rude au Musée du Louvre.

JE crois qu'on ne peut laisser passer sans protester, le désir exprimé dans un article de la *Chronique des Arts* du 16 août dernier. A propos de l'ouverture d'une section de sculpture française du moyen âge au Musée du Louvre, sculpture que tout le monde ignorait jusqu'à présent, paraît-il, j'y lis cette phrase : « Si par exemple on transportait dans notre grand Musée un ou deux « des fragments du jubé de la cathédrale de « Chartres qui moisissent oubliés dans la crypte, « on ne léserait aucun droit légitime, et on ferait « connaître au public des témoignages incomparables de notre grand art du XIIIe siècle. »

Tout au contraire, la réalisation de ce désir me semblerait léser les droits les plus légitimes. Les fragments du jubé de la cathédrale de Chartres sont effectivement dans la crypte, où on les voit

rangés avec soin dans une chapelle : s'ils y moisissent, c'est que l'endroit est humide par lui-même, mais ils ne souffrent pas plus que les sculptures avoisinantes, que le tombeau de saint Calétric, par exemple.

En se plaçant d'ailleurs à ce point de vue, comme tout ce qui est dans la crypte y moisit, rien ne serait plus aisé que de demander demain pour le Louvre, le grand triptyque du XIIIe siècle, qui y verdegrise, et de le faire accompagner de tous les objets du culte, ayant quelque valeur, qui pourraient convenir à nos Musées nationaux.

Autant il est naturel de se réjouir de la rentrée au Louvre des statues de Germain Pillon que les hasards de la Révolution avaient conduites, l'une à Saint-Cyr, l'autre à Versailles, autant il serait regrettable d'enlever à un monument, tel que la cathédrale de Chartres, les débris de sa splendeur passée, qui ne sont aujourd'hui menacés par aucun péril. Qu'on aille prendre dans les chantiers, comme le demande M. Gonse, les pièces abandonnées, elles sont nombreuses, et la moisson remplira plusieurs salles du Louvre, mais qu'on laisse aux monuments historiques ce qui leur appartient et ce qu'ils ont su sauver.

La direction des Beaux-Arts agit avec une grande sagesse en faisant l'*Inventaire des richesses d'art de la France :* on ne saurait trop l'en louer. Au début, la province s'est émue, pensant qu'on voulait lui enlever pour le transporter à Paris tout ce qu'elle avait de plus beau : on n'a pas eu assez de promesses pour l'assurer que cet *Inventaire*, tout au contraire, était une garantie, un certificat de propriété ; l'inventaire de la cathédrale de Chartres n'est pas encore imprimé, qu'on en demande déjà des fragments importants! Bientôt on demandera la Vierge admirable du Tour du Chœur, à laquelle personne ne prenait garde il y a un an!

La chose n'est pas pour calmer les craintes.

En créant un Musée de surmoulages au Trocadero, le ministère des Beaux-Arts a justement voulu faire connaître aux artistes les monuments provinciaux qu'il ne pouvait acquérir pour les Musées nationaux : il a devancé les désirs de M. Gonse, en y déposant sous le n° 136, deux surmoulages de ces admirables bas-reliefs. Ils ne sont donc pas inconnus des Parisiens, qui peuvent les admirer sans quitter Paris.

Nous voulons donc espérer que la direction des Beaux-Arts, avec sa sagesse habituelle, saura calmer les ardeurs d'un conservateur trop enthousiaste et dont cette fois, pour nous servir de l'expression même de l'article dont il s'agit, nous trouverions l'initiative peut-être un peu trop hardie.

F. DE MÉLY.

UNE œuvre capitale vient de sortir des ateliers d'art chrétien de Gand, un autel gothique destiné à l'Allemagne.

Consacré à la sainte Vierge et destiné en même temps à rappeler les grands actes de la vie de Pie IX, cet autel, qui va partir pour l'église de Sainte-Croix à Munich, est exécuté dans le style du XVe siècle. Il ne mesure pas moins de 7 mètres de hauteur sur 5m.50 de largeur, et se compose d'une table d'autel en pierre sculptée surmontée d'une prédelle en bois de chêne, ornée de peintures, et d'un tabernacle en cuivre doré. Le retable qui couronne cette partie inférieure, est également en bois de chêne et se compose d'une partie fixe admirablement sculptée et ornée de groupes en haut-relief et de deux volets remplis de panneaux peints.

« L'ensemble de la composition, dit un correspondant du *Bien public*, est l'œuvre du baron Béthune, l'illustre maître dont la réputation a franchi les limites de la Belgique et s'est imposée même à Munich, ville classique par excellence, cité qui fabrique et exporte par milliers, chaque année, ces statues et ces objets d'art religieux, ternes et mièvres, malgré leur polychromie parfois très soignée. L'adoption, à Munich, d'un autel aussi important que celui que nous décrivons, est donc un fait remarquable, honorable entre tous pour notre école gothique et flatteur pour la patrie belge.

« Pour M. Béthune, il constitue un succès analogue à celui qu'il remporta, il y a quelques années, contre tous les artistes allemands, lorsqu'il fut appelé, à la suite d'un concours, à décorer de mosaïques le dôme carlovingien d'Aix-la-Chapelle.

« Le baron Béthune a trouvé, pour réaliser ses plans, ses auxiliaires habituels, dignes de lui. C'est M. Jules Helbig, de Liége, qui a peint les vingt-huit panneaux dont nous parlerons tout-à-l'heure. M. Léopold Blanchaert a fait la table de l'autel avec ses statuettes en pierre de Caen, les groupes et les statues en chêne du retable ; son frere, M. Léonard Blanchaert, a exécuté la menuiserie et la sculpture ornementale de la prédelle et du retable. C'est M. Bressers-Blanchaert qui a fait la peinture ornementale et la dorure de l'autel, et c'est M. Éd. Bourdon qui a ciselé et émaillé la belle porte du tabernacle.

« Voici maintenant une description sommaire du monument — car c'en est un — qui va faire connaître l'art belge à Munich.

« La table d'autel, établie sur des colonnettes, abrite, dans la devanture de la tombe, cinq niches contenant les statuettes de Moïse, Aaron, Melchisedech, Esther et Judith.

« La prédelle contient, de chaque côté du

tabernacle, dont la porte émaillée représente le Sauveur bénissant, trois anges adorateurs, peints par M. J. Helbig.

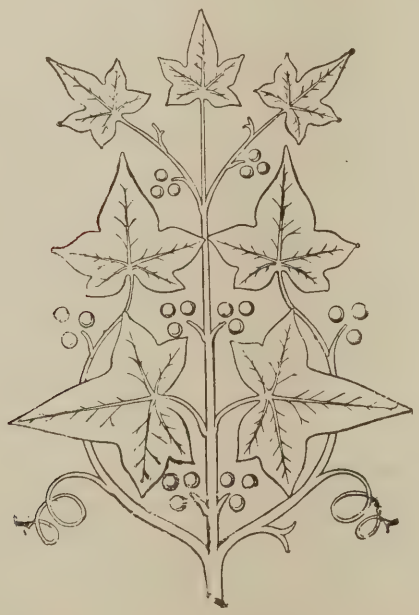
« Lorsque les volets du retable sont fermés, ils laissent apparaître, en hors-d'œuvre, les quatre statuettes de saint Boniface, de saint Joseph, de saint Pierre Canisius et de saint Pierre Faber. Ces statuettes sont placées deux de chaque côté du retable, l'une au-dessus de l'autre, sous des dais architecturaux à jours, fort légers. Les volets fermés complètent ces statues par la représentation de douze figures de saints, patrons de l'église et des donateurs et de deux anges tenant des cartouches. Les quatorze panneaux consacrés à ces figures sont peints avec une grande richesse de couleurs et une intelligence supérieure de l'art du moyen âge, par M. J. Helbig.

« Au-dessus des volets fermés, on aperçoit le crétage doré et les élégants pinacles qui surmontent le retable et couronnent la partie centrale sculptée. Impossible de décrire l'effet de richesse du retable lorsque les volets sont ouverts! On croirait voir un coin du Paradis. La partie centrale comprend six sujets sculptés entièrement polychromés et dorés et encadrés dans des fragments architecturaux d'un style pur et d'une légèreté merveilleuse.

« Au centre, en haut, la statue de Notre-Dame de Lourdes, entourée du rosier sur lequel se détachait l'apparition, rappelle la proclamation du dogme de l'Immaculée-Conception par S. S. Pie IX. En dessous de cette image, un groupe représentant Notre-Seigneur remettant les clefs à saint Pierre, rappelle la proclamation de l'infaillibilité du pape par le concile du Vatican. Latéralement, la statue de la sainte Vierge est entourée de groupes délicieux, représentant l'Annonciation, d'un côté, et l'Assomption, de l'autre. Le groupe inférieur est accompagné, à gauche, du groupe des martyrs de Gorcum et, à droite, de celui des martyrs du Japon, tous élevés sur les autels par Pie IX.

« Huit grands panneaux, peints par M. Helbig, avec tout l'éclat et la netteté d'un artiste du XVe siècle, ornent l'intérieur des volets et représentent les sujets suivants. La zone supérieure, d'abord : Promesse de Dieu d'envoyer un Rédempteur, au moment où il chasse Adam et Ève du Paradis terrestre. — Naissance de la sainte Vierge. — Descente du Saint-Esprit sur les apôtres et sur la sainte Vierge. — Couronnement de la sainte Vierge. La zone inférieure est consacrée au pontife romain : Pie IX agenouillé devant la fournaise dans laquelle se trouve jeté saint Jean, à la Porte Latine. — Le supplice de sainte Agnès; dans le fond, la basilique de Sainte-Agnès à Rome, où Pie IX échappa miraculeusement à un grave danger. Saint Pierre baptisant ses geôliers dans la prison Mamertine. — Saint Pie V priant le rosaire et recevant la révélation de la victoire de Lépante.

X.



Imprimé par la Société St-Augustin, Bruges.

Revue de l'Art chrétien

paraissant tous les deux mois.

33me Année. — 4e Série.

Tome I/ (XLe de la collection).

6me livr. — Novembre 1890.

Le travail du cuivre dans les Pays-Bas aux XIVe et XVe siècles.

J'ENTENDS sous le mot cuivre aussi bien le bronze que le laiton. En dénommant le sujet de ce travail, je me suis servi du mot cuivre, parce que c'est l'expression de l'époque.

Dans les textes il règne souvent une regrettable confusion à cet égard. Jacques de Gérines est appelé le *coperslagere*, batteur de cuivre, cependant il a fait très probablement en bronze le tombeau de Louis de Male. Millin, en parlant de ce tombeau, dit : « les figures sont toutes de cuivre ». Les Dinantais de bonne heure ont reçu le sobriquet de cupères, ou copères, désignant des gens qui travaillent le cuivre, indifféremment le bronze ou le laiton. Même M. Pinchart, parlant du mausolée de Marie, duchesse de Bourgogne, dit: « Le tombeau « est en marbre noir, et la statue de la prin- « cesse ainsi que tous les ornements sont « en cuivre doré. » Cependant ce tombeau est bien en bronze, on le sait.

Il est nécessaire, avant de traiter les monuments, de bien définir les caractéristiques de la fonte en bronze et de la fonte en laiton, telles qu'elles se pratiquaient au moyen âge, d'autant plus qu'une notion précise nous aidera à nous former une idée plus nette de l'esthétique de cette époque.

En vérité, ce que nous aimons et recherchons surtout dans le bronze, c'est la belle patine, variée par l'alliage plus ou moins précieux, ou par le contact de certains acides. Cette patine qui vient naturellement couvrir le métal après quelques années a dû être désagréable au Flamand du moyen âge. On la combattit par la dorure. Tout objet en bronze fut doré.

Un peu à cause de cela, je m'explique le grand succès qu'ont eu les objets en laiton, la spécialité de la ville de Dinant. Le laiton,

l'*aurichalcum*, comme l'appelle le moine Théophile, gardant sa belle couleur jaune, n'a donc pas besoin de dorure, et en même temps son alliage, cuivre et zinc, est bien moins coûteux que l'alliage du bronze, cuivre et étain. Que l'on ait quelquefois doré le laiton, ce n'est pas douteux. Le moine Théophile, après avoir minutieusement décrit, dans le chapitre LXV, la manière de fabriquer l'auricalque employé pour les bassins, les plats, les chaudières, expose dans le chapitre suivant comment on fait disparaître toute trace de plomb du cuivre qui, ainsi purifié, peut être doré. Mais les objets, aquamanils, plaques tombales, etc., que nous connaissons en dinanterie, contiennent presque tous plus ou moins de plomb et très probablement n'étaient donc pas dorés.

Dinant, dont le sol était riche en calamine (oxyde de zinc) et qui fournissait également une argile, appelée *derle* (la possession des derlières fut une des causes de l'éternelle lutte entre Dinant et sa rivale Bouvigne), voyait ainsi sa fortune faite ; bientôt tout le monde voulut avoir les objets qui brillaient comme de l'or.

Les patines que, par mauvais goût, on a voulu donner aux objets de dinanterie sont désagréables. Nous en avons la preuve dans un lutrin, se trouvant dans l'église de Saint-Jacques à Tournai, qui a pris une méchante couleur vert-de-gris, sous l'acide avec lequel on l'a frotté.

Mais si le bronze, pour plaire, au moyen âge, a dû être invariablement rehaussé par la dorure, la fonte du laiton présentait d'autres difficultés.

Cet alliage est, dans l'état de fusion, un liquide fort gras, comme disent les fondeurs, qui coule difficilement dans les sinuosités du moule. Il en résulte presque toujours des formes qui ne rendent qu'à peu près la pensée de l'artiste, exprimée par la maquette. Il y a des inégalités, des rugosités qui ont besoin d'être adoucies par la lime ; l'expression doit être ranimée par un travail très laborieux de ciselet.

Voici quelques documents éloquents qui nous montrent comment s'y prenaient les ouvriers fondeurs de l'époque.

Il s'agit des travaux que le Dinantais Colars Josès fit, entre 1386 et 1390, pour la Chartreuse de Dijon, à savoir, des ymaiges et un aigle qui seront sur les coulombes, du grand autel de l'église des Chartreux, en plus un coq et une croix pour mettre sur le clocher de l'église de Champmol.

M. le chanoine Dehaisne nous donne les documents suivants (p. 645, t. II, preuves):

« A Jehan Perrin, pour le voitturage de « XIX^c LXXV livres de latton et XIIII^c « livres de challemin, par lui charroiez et « amenez de Dinant en Liégeois à Dijon, en « l'ouvroir maître Colart Joseph, canon- « nier de mon dit seigneur, pour convertir « en ymaiges et en l'aigle qui seront sur les « coulombes du grant autel de l'église des « Chartreux et ailleurs, etc. XXXIX franc « VIII gros ».

Fol. 108. « A Colart de Chaussilege, « demorant à Bovines, pour la vendue d'un « cent d'airain pour, par maistre Colart « Joseph, faire un coq pour mettre sur le « cloicher de l'église de Champmol. »

Les images et l'aigle sont donc bien en laiton parce que les textes parlent non seulement de laiton, mais encore de calamine.

Or M. Pinchart dans son *Histoire de la Dinanterie* (parue dans le *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, t. XIII, pp. 308 et 482 et t. XIV, p. 79), cite un autre compte de la Chartreuse (de l'an 1386), où l'on trouve... « pour *dorer* les II croix et aussi le coq qui doit être mis sur la croix du clocher » etc., tandis que pour les colonnes de l'autel

et l'aigle on trouve ceci :..... « pour journées d'ouvriers qui ont ouvré avec ledit maistre Colars tant à *lymer* une partie des colombes qui seront autour du grand autel de l'église des diz Chartreux, ensemble les failloles d'icelles colombes, et *lymer* le corps de l'aigle que monseigneur a ordonné faire audit maistre Colars », etc.

Presque tous les objets en laiton que j'ai vus ont gardé les traces de la lime et du ciselet, la lourdeur naturelle de la fonte, la gaucherie des formes étant ainsi corrigées. Que l'objet néanmoins s'en ressentît et n'offrît presque jamais la pureté de la fonte en bronze, cela va sans dire. A quelques rares exceptions près, les objets en dinanterie sont plus recommandables par leur effet décoratif que par leur valeur artistique intrinsèque.

De quel alliage se servait-on pour les tombeaux en relief ? — Il faut établir tout d'abord que ces monuments ont dû être d'une très grande rareté. Il ne nous reste que le magnifique tombeau de Marie de Bourgogne, par Pierre de Beckere, qui est en bronze doré, rehaussé d'émail.

Les auteurs des chroniques ne parlent que de tombes plates en laiton ; on n'a aucun droit de supposer que les comtes de Flandre, les ducs de Brabant ou les évêques de Liége eurent des tombes en relief, et si ces grands seigneurs hésitèrent à s'élever des monuments si coûteux, il est probable que les bourgeois ne firent pas plus qu'eux.

Les mausolées avec statues en bronze des deux évêques de Tournai : Walter de Marvis, mort en 1252, et Walter de Croix, mort en 1254, font exception. Ils furent détruits en 1566 et c'est tout ce qu'on en sait.

Le seul sur lequel nous avons de plus amples renseignements est le tombeau de Louis de Male, beau-père du duc Philippe le Hardi. Le tombeau fut érigé longtemps après la mort du comte ; ce fut Philippe le Bon, dont la piété pour la mémoire de ses prédécesseurs est connue, qui le fit élever dans la chapelle de N.-D. de la Treille, au croisillon gauche de Saint-Pierre à Lille, et qui ordonna à Jacques de Gernes la fonte des statues qui se trouvaient sur la tombe. Nous avons deux reproductions gravées de ce monument ; l'une se trouve dans la « *Monarchie Française* » de Montfaucon (t. III, pl. 29), l'autre dans les « *Antiquités nationales* » de Millin. Hormis la partie architecturale qui semble plus détaillée dans Montfaucon, les gravures de Millin sont bien plus précises et donnent mieux les détails des figurines. Millin, du reste, a pris soin de s'en glorifier en disant : « Montfaucon a fait graver le monument « d'après les dessins qui lui avaient été en- « voyés par un religieux de Franchecomté. « Mais j'ai fait prendre, sous mes yeux, des « dessins plus exacts ». (Voir Millin pour la description du tombeau.)

Toutefois ces gravures ne donnent qu'une faible idée du monument. Parlant de la matière dont il était fait, Millin dit seulement ; « Les figures sont toutes de cuivre, « et c'est ce qui les a fait livrer promp- « tement au creuset, malgré tout l'intérêt « qu'elles présentent pour l'histoire et pour « les costumes ».

Il ne nous dit pas si elles étaient en bronze ou en laiton ; si, par conséquent, elles étaient dorées ou bien limées et ciselées ; il laisse en outre notre imagination libre de se les figurer rehaussées d'émaux ou non. Il est à croire cependant que les écussons et certaines parties des vêtements étaient colorées, sinon d'émail au moins à l'aide des mastics, comme cela se trouve encore dans d'autres tombes plates.

A propos du bouclier de Louis de Male, Millin s'exprime ainsi : « L'écu ou bouclier « de Louis est suspendu au côté gauche, à « un baudrier particulier qui le ceint au-« dessus de celui qui porte l'épée et la « dague ; on voit au milieu le lion de « Flandre de sable, armé et lampassé de « gueule sur un fond d'or ».

Pour décider dans quelle matière les figures ont été fondues, nous n'avons pas d'indication précise ; cependant je serais tenté de les croire en bronze. En effet tous les menus détails du costume que nous voyons rendus sur les gravures de Montfaucon aussi bien que sur celles de Millin — ce qui nous permet de ne pas douter de la fidélité scrupuleuse des dessinateurs — ne seraient jamais si bien venus dans la fonte en laiton. La ciselure peut produire les cheveux, ranimer les yeux ; la lime peut adoucir ou raviver une arête, elles ne rendent pas cette multitude de petits plis. Et ces coiffures détachées, ces bandes d'étoffe qui descendent des couvre-chefs, les creux, les fourrures exprimées, tout cela trahit un métal plus maniable que le laiton, qui suit avec docilité toutes les sinuosités du moule. La grande ressemblance des figurines, qui entourent le tombeau, avec celles qui proviennent de la grille du Palais de justice d'Amsterdam, actuellement conservées au Musée de cette ville, et qui sont en bronze, plaide encore en faveur de l'hypothèse qu'elles auraient été fondues en ce métal.

Je me figure donc le beau mausolée de Louis de Male, éclatant avec ses bronzes dorés, rehaussés d'émaux ou de mastics coloriés.

M. Pinchart, dans son étude sur Jacques de Gérines, batteur de cuivre du XVe siècle, prouve que cet artiste, en outre du tombeau de Louis de Male, a été l'auteur du tombeau que Philippe le Bon fit ériger à Jeanne de Brabant, dans l'église des Carmes à Bruxelles. La disposition du monument paraît avoir été semblable à celle du tombeau de Louis de Male, ne suivant sous ce rapport, du reste, que la mode du temps. A côté de la duchesse Jeanne se trouvait la statue de Guillaume, fils d'Antoine de Bourgogne qui était le second fils de Philippe le Hardi et auquel Jeanne avait légué ses duchés de Brabant et de Limbourg. Autour du socle se trouvaient vingt-quatre pleureurs.

Les textes dont l'original est en flamand, disent ce qui suit :

« A Jacques de Gérines, dit le batteur de « cuivre, pour la statue de la dite feue dame « Jeanne, les deux anges placés à la tête « qui soutiennent l'écu de la duchesse, et « pour les vingt-quatre figures pleurant, « disposées autour du sarcophage : 60 cou-« ronnes, de 24 sous la pièce.

« A Jean de le Mer, sculpteur, pour son « travail d'avoir taillé et livré la statue du « dit Guillaume de Brabant et pour avoir « réparé les images formées par Jacques de « Gérines, 95 couronnes.

« A Roger Van der Weyden, peintre, pour « avoir, en suite d'accord, orné de peintures « les images livrées par Jacques de Gérines « et Jean de le Mer, 100 couronnes. »

M. Pinchart ajoute que la statue de la duchesse, celles des anges et les vingt-quatre statuettes de pleureurs et de pleureuses étaient vraisemblablement en laiton, s'appuyant sur le fait que Jacques de Gérines est nommé partout le batteur de cuivre. Je crois que cette supposition est tout au moins risquée.

Le nom de *Coperslagere* (batteur de cuivre) était devenu un nom de famille et ne désignait plus exclusivement un métier ; on lit dans les textes Jacop van Gérines, *geheeten de Cooperslagere*, ce qui veut dire

Jacques de Gérines, surnommé le batteur de cuivre. Son père portait le même nom et son fils, qui était prêtre, n'a probablement jamais travaillé le cuivre.

Ensuite, je vois dans le fait que Roger Van der Weyden a peint les statues, un motif de les croire plutôt en marbre. Comme je l'ai déjà dit, il était d'usage que les tombes en cuivre, soit en relief, soit plates, fussent coloriées d'émaux ou de mastics ; c'était surtout pour indiquer les couleurs du blason sur les écus ou sur les vêtements. Gaignières dans sa collection de dessins en donne plusieurs exemples. M. Stanislas Priou dans sa *Monographie de l'ancienne abbaye royale de saint Yved de Braine*, s'étend également sur ce sujet. Mais il est à remarquer que les couleurs sont étendues par une couche égale, sans gradations ou nuances, et que les figures qui exigeaient une main d'artiste ne sont jamais peintes; la coloration des cuivres est donc un travail qu'on aurait demandé du premier ouvrier venu et non pas d'un artiste comme Van der Weyden. Mais il en est autrement des marbres ou des bois, dont les figures et les draperies sont délicatement peintes.

Reste encore une troisième supposition: — Jean de le Mer qui fait la statue de Guillaume est nommé en flamand le « *beelde snyder* », terme qui veut dire sculpteur en bois, et Claese Vit et Aerndt van den Wouwe qui reçoivent 30 couronnes pour avoir fait ladite tombe, sont des *scrynmakers* ou menuisiers. La tombe a-t-elle été faite entièrement en bois, ou bien en bois recouvert de plaques en cuivre battu ?

Butkens, dans les *Trophées de Brabant*, donne une gravure de la tombe, telle qu'il la vit en 1637. Le monument sans doute, comme le prouve M. Pinchart, n'était plus l'original que nous trouvons décrit dans les comptes, mais la statue de Jeanne était peut-être la même que Jacques de Gérines avait faite ; Butkens ne dit rien sur la matière, tandis qu'il relève le fait qu'une inscription en flamand se trouve en *lames de cuivre sur le bord de la tombe.*

Quoi qu'il en soit je crois que Jacques de Gérines a été infidèle à son surnom et n'a pas battu le cuivre pour la statue de Jeanne de Brabant. Il n'aurait du reste pas été le premier fondeur travaillant le marbre ou le bois. Les textes nous fournissent d'autres exemples.

Tout nous fait croire que les tombeaux en bronze en relief ont été excessivement rares dans les Pays-Bas. Bien que riches et fort préoccupés de rendre leur dernière demeure aussi belle que possible, les seigneurs et les grands commerçants ont paru renoncer à se livrer à un luxe si onéreux. Ils se sont contentés de tombeaux moins coûteux et qui convenaient pourtant à leur goût du brillant, du pompeux. Je veux parler des tombes plates en cuivre gravé.

Non seulement ces monuments nous aident à mieux pénétrer le génie artistique des races flamandes, en nous le montrant dans tout le sérieux d'un dessin purement linéaire, mais encore l'étude des plaques qui ont été importées en Angleterre, en Allemagne, en Danemark, en Suisse, en France, en Espagne, nous fournira une nouvelle preuve de la pénétration de l'art flamand en Europe aux XIVe et XVe siècles, en faisant comprendre l'influence immense que cet art a dû avoir sur l'esprit des autres peuples.

Je veux commencer par les plaques tombales à la mémoire de Willem Wenemaer, mort en 1325 et de Marguerite Sbrunnen, sa femme, décédée en 1352, qui sont conservées dans la Bibliothèque à Gand. Ce sont deux exemples de lames en laiton

silhouettées. Le personnage du chevalier est représenté armé; il porte un surcot à courtes manches et un haubert, le bouclier en forme de cœur porte les marques de hachures croisées qui ont probablement servi à tenir fixés les mastics colorés qui peignaient les armes du seigneur. Le tout est d'un dessin franc et ne manque pas d'un certain réalisme. Une chose que nous retrouverons ailleurs c'est un pointillage autour du menton servant à indiquer la barbe mal rasée.

La femme de Wenemaer n'est pas moins intéressante : elle est dans l'attitude ordinaire des statues couchées, les mains jointes, les yeux ouverts ; les plis sont d'une grande noblesse, simplement dessinés par de grandes lignes, les ombres sont à peine marquées par quelques faibles hachures qui s'allongent à côté des traits principaux ; ce n'est que plus tard qu'on trouvera les ombres indiquées par des traits obliques.

Un deuxième type nous offre les plaques tumulaires à la mémoire de Wauter Copman, mort en 1357, dont M. le chanoine Dehaisnes a fait l'éloge dans son *Histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le XVe siècle* (p. 154) et celle de Joris de Munter et sa femme, portant comme date l'année 1439. Ici les personnages ne sont pas découpés, mais entourés de riches diaprures; les deux plaques se ressemblent beaucoup, certainement la deuxième est inspirée de la première. Elles sont belles entre toutes. Les deux figures de J. de Munter et de sa femme sont drapées de la façon la plus magistrale dans leurs linceuls. Du visage on ne voit que le nez et les lèvres, les yeux sont voilés. Les mains, croisées sur le ventre, relèvent un peu les lourdes draperies qui retombent en grands plis sur les pieds. J'ose soutenir que jamais de simples lignes — ici les ombres manquent complètement — n'ont produit plus grand effet dramatique.

Je veux citer encore comme autre exemple de figures dessinées sur un fond diapré, occupé de petits personnages de saints, de prophètes et d'anges dans des niches, la plaque de Jean et Gérard de Heere, oncle et neveu. L'un est mort en 1332, l'autre en 1398 ; la plaque est donc de la fin du XIVe siècle ; elle est conservée au Musée de la Porte de Hal à Bruxelles.

Enfin, comme troisième type, je prends une petite plaque, large d'un mètre environ sur 0,70 m. de hauteur, qui est fixée à un pilier dans l'église de Saint-Brice à Tournai. Il s'y trouve plusieurs personnages. A gauche est agenouillé Jehans de Dours avec ses deux fils ; à droite Catherine de Harlebeque, sa femme, suivie de leurs quatre filles. Sous la protection de leurs saints patrons, ils se présentent devant le trône du Christ. Le dessin en est charmant, simple et sincère. Avec une grande finesse la différence d'âge des enfants est exprimée. Tous les vêtements ont dû être coloriés, maintenant il ne reste de couleur que sur la robe de sainte Catherine qui est blanche, semée de petites fleurs noires (coloration moderne ?) ; mais on peut toutefois se faire une idée de ces plaques en cuivre jaune, rehaussées des brillantes couleurs de leurs mastics, belles comme les grandes pages de manuscrit sur vélin doré.

Assurément il se trouve en Belgique d'autres plaques (1), mais celles que je viens de citer sont des plus intéressantes : elles me serviront de points de repère pour les comparer avec celles qu'on trouve en Angleterre et ailleurs.

Il est généralement admis par les savants anglais que les grandes plaques avec riches

1. Je viens de recevoir de M. Cloquet le frottis de la plaque de cuivre gravé de l'église de Sainte-Gertrude de Nivelles, relative à la fondation d'une messe par l'abbesse Marguerite de Schorisse. Elle m'était inconnue avant cette aimable communication et mérite toute notre admiration.

diaprures entourant les personnages, dans le genre du tombeau de Wauter Copman ou de Joris de Munter et sa femme, sont de provenance flamande. Il s'en trouve deux à Lynn dans l'église de St-Margaret ; ce sont les plaques en mémoire d'Adam de Walsoken, ✠ 1349, et de Margaret, sa femme, et celle que se fit graver pour lui et ses deux femmes Robert Braunche, ✠ 1364 (voir *Cotman's Brasses of Norfolk and Suffolk*, vol. I, pl. 2 et 3). J'en ai vu une troisième dans la belle abbaye de Saint-Albans qui représente Thomas de la Mare, abbé de Saint-Albans, ✠ 1396. C'est une plaque superbe, où se trouvent les armes des de la Mare du comté d'Essex. Ces trois cuivres, même après un examen des plus superficiels, ne laissent aucun doute quant à leur origine flamande ; même dessin, mêmes détails que ceux que nous avons vus à Bruges. Mais ici s'arrêtent les savants anglais, tous les autres cuivres sont pour eux le travail des artistes du pays même.

Cependant ils admettent que les plaques encore non gravées venaient des Flandres pour être travaillés par des artistes anglais. Les provinces de Norfolk et de Suffolk, où ce genre de tombeaux abonde, faisaient, on le sait, un commerce suivi avec les Flandres, surtout par le port de Lynn. Haines dans son *Manual of monumental Brasses* (London 1861) dit p. XIII. « Flanders and « the neighbouring provinces were early « celebrated for the manufacture of plates of « latten or brass, called *cullen plate*, a term « corrupted from Ceulon, Cöln, Cologne. » Voilà donc que des plaques venaient en Angleterre des Flandres ou des provinces Rhénanes et étaient désignées par le nom générique de plaques de Cologne. Il est certain que les marchandises de Dinant, avant et même encore pendant l'existence du port de Damme, prenaient la route de Cologne. Rien d'étonnant à ce que les plaques en cuivre aient reçu le nom de leur port d'expédition et non celui de leur lieu de provenance.

Le même auteur dit que plusieurs plaques anglaises montrent au revers des traces de gravure d'un travail étranger (many English brasses exhibit on their reverses portions of older engravings of foreign workmanship) ; on les appelle « *palimpsest brasses* ». Il s'en trouve un exemple que j'ai eu entre les mains au Musée Britannique ; le spécimen était trop petit pour pouvoir juger du style de la première gravure, mais serait-il bien téméraire de supposer que ce travail étranger est un travail flamand ?

Grâce à la très complète collection de frottis qui se trouve au département des manuscrits du Musée Britannique, j'ai pu examiner les plaques tombales qui restent encore dans les provinces de Norfolk et de Suffolk.

Bientôt j'ai remarqué deux manières très distinctes. Dans certains cuivres les têtes, à la bouche poupine et pincée, étaient relativement trop grandes, les plis plus arrondis, les ombres étaient accusées par un système de hachures qui se croisent et forment des carreaux qui, à force d'être prononcés, deviennent désagréables à l'œil. L'autre manière se distingue par des têtes plus petites, mieux en proportion avec le reste du corps, des plis plus cassés et, chose curieuse, les personnages de ces dernières plaques posaient souvent les pieds sur un parterre fleuri ; la figure est silhouettée par un trait plus large que les traits qui dessinent les détails du costume. La barbe mal rasée est exprimée par un pointillage tel que nous le voyons chez Guillaume Wenemaer à Gand.

Après avoir bien constaté ces deux catégories, où les traits caractéristiques s'accen-

tuent à mesure qu'on passe du XIVe au XVe siècle, j'ai cherché un monument quelconque, mais dont l'origine anglaise n'était discutable pour personne. Dans la collection du moyen âge au Musée Britannique il se trouve parmi les plaquettes en ivoire, un très beau triptyque et un feuillet de diptyque, tous les deux pourvus des armes de John de Grandison, évêque d'Exeter (1321-1369).

L'autre feuille du diptyque est conservée au Louvre, dans la collection Sauvageot.

Le même évêque bâtit une grande partie de la cathédrale d'Exeter et l'embellit de sculptures qui montrent une grande analogie de style avec les ivoires. Or, les ivoires se caractérisent par les mêmes qualités que les cuivres funéraires de ma première catégorie. Ce qui me frappa surtout et dans les cuivres et dans les ivoires, ce fut la grandeur relative des têtes, qui sont à la fois plus arrondies et traitées avec plus de mollesse. Les plis aussi avaient des courbes plus lentes, plus lourdes. Cet adorable sourire que le quatorzième siècle apprit du treizième manquait aux ivoires anglais.

J'étais fixé, après cette analyse, sur l'origine anglaise de certains cuivres, où un même style, une même manière de comprendre la figure humaine se soutiennent très manifestement. Mais j'étais persuadé aussi que les autres, les plus belles plaques sont flamandes.

Choisissons-en quelques-unes. Tout d'abord nous frappa celle de Robert Attelathe, qui se trouvait dans l'église de Saint-Margaret à Lynn, dans le Norfolk, portant l'année 1376. Le personnage porte le costume bourgeois du temps, la tête est dessinée de la même façon que celle de Wenemaer à Gand. Il porte une légère moustache et une petite barbiche, tandis que la barbe mal rasée est indiquée par un pointillage, comme dans la précédente.

Regardons ensuite une qui sent le style flamand à mille lieues ; elle existe à l'église de Ingham (Norfolk) et représente Lady Ela Stapleton ; elle doit être du commencement du XIVe siècle (*Cotman's brasses*, pl. 20). La dame n'est pas représentée morte, enveloppée dans son linceul, comme les figures de Joris de Munter et sa femme, mais ne sont-ce pas les mêmes plis, n'est-ce pas le même jet des draperies ?

J'ai remarqué ensuite quelques cuivres qui, entre autres traits qui les font ranger parmi les plaques flamandes, ont ceci de remarquable, que les pieds des personnages posent sur un parterre semé de petites fleurs. Ce sont celles qui représentent Robert Baxter et sa femme, dans l'église de Saint-Giles à Norwich (*Cotman's brasses*, pl. 21) datée de 1432 ; celle de John Curson et sa femme, à Belaugh, 1471 ; et celle de Edmond Clere et sa femme à Stokesby, 1488.

Il n'est pas besoin d'avoir regardé beaucoup d'anciennes gravures sur bois ou au burin, pour savoir que l'idée d'émailler les parterres par des fleurs, par des touffes de plantes grasses, par des feuilles de betteraves et d'autres plantes, est venue originellement aux artistes flamands. Les maîtres de 1464 et de 1466 en ont fait un charmant usage, nous les avons trouvés également dans les estampes des anciens livres xylographiques.

Nommons encore, pour en finir avec l'Angleterre, deux charmants cuivres gravés à la mémoire de Thomas Hevenyngham (*Cotman's brasses*, p. 46), datant de la fin du XVe siècle et qui offrent beaucoup de ressemblance avec la plaque de la famille de Dours à Tournai. Elle est conservée dans l'église de Ketteringham.

Après ce que je viens de dire, une importation flamande est, je le crois, duement prouvée. L'Angleterre n'a pas pu se dispenser de payer son tribut aux artistes

flamands. A Londres, dans l'abbaye de Westminster ne voit-on pas la sculpture d'un Flamand? — Il n'est pas encore bien prouvé par des pièces d'archives que ce Hawkins of Liege qui fit le tombeau de la reine Philippa, femme d'Edouard III, et qui reçut 200 marks pour sa peine, est bien le même que le fameux Hennequin de Liége qui travailla pour Charles V à son tombeau à Rouen et au tombeau du fou Thévenin. Je suis tenté de le croire ; en tout cas la noble et énergique sculpture à Westminster ne ferait pas honte à un contemporain de Beauneveu.

Enfin, pour mieux rester dans mon sujet, n'y avait-il pas un Hollandais ou Flamand qui travaillait au tombeau en bronze de Richard de Beauchamp, comte de Warwick (1439)? Haines, dans son *Manual of Monumental brasses*, p. XXVI, cite le texte où se trouvent les noms des artistes (1). Un certain Bartholomew Lambespring. Dutchman (Hollandais), orfèvre à Londres, nettoie et polit la statue pour la préparer à la dorure.

Parmi les plaques qui sont encore assez nombreuses en Allemagne, je commence par choisir celle qui se trouve à Thorn, à la mémoire de Johannes von Soest ; car en dehors du style qui nous suffirait à la désigner comme une plaque de provenance flamande, le hasard m'a fait mettre la main sur un texte dans le livre de MM. Sertorius et Lappenberg : *Urkundliche Geschichte des Ursprunges der Deutschen Hanse*, qui en augmente l'intérêt. Je trouve à la page 238 du livre cité que, dans l'année 1356, une députation de certaines villes allemandes vint à Bruges pour arranger des différends entre les députés ordinaires de quelques villes hanséatiques. Nous y trouvons un Johannes von Soest de Thorn, et un Johan Schotke von Soest, représentant la Prusse et la Westphalie. Il n'est pas improbable, ce me semble, que ce Johann von Soest se trouvant à Bruges en 1356, ait été frappé des belles tombes qu'il vit dans cette ville et en commandât une semblable, sur laquelle il se fit graver avec sa femme. Van Soest est mort en 1361.

Absolument semblables comme style sont les plaques suivantes :

A Ringstead (Danemark). Le roi Eric et la reine Ingeborg, 1319.

A Schwerin (Mecklembourg). Les deux évêques Ludolphe et Henri de Bulowe, 1339. 1347.

A Lubeck. Les deux évêques Burchard de Serken et Jean de Mul, 1317. 1350.

A Stralsund. Albert Hövener, 1317.

A Schwerin. Les deux évêques Godefroy et Frédéric de Bulowe, 1314, 1375.

Ce qui m'intéresse dans ces plaques, encore plus que les figures principales, ce sont les figurines de prophètes et de saints qui sont gravées dans les niches des fonds. On les dirait presque copiées les unes sur les autres, et dans toutes l'esprit flamand parle avec éloquence.

Les artistes qui ont gravé ces figurines sortent incontestablement de la même école que ceux qui ont gravé la plaque de Jean et Gérard de Heere, à Bruxelles.

Dans les plis on trouve partout la même tendance à l'ampleur, à la richesse ; dans les mouvements on voit déjà une animation qui est comme la promesse de ce que feront plus tard les écoles de Van Eyck et l'école Bourguignonne.

Passons en Suisse. Il ne s'y trouve qu'une seule plaquette, à ce que je sache, qui soit de travail flamand, mais elle est intéressante parce qu'on peut la rapprocher d'un petit monument en marbre qui a été trouvé

1. Les fac-simile du recueil de M. Creeny, Norwich, 1884, donnent une idée très exacte des monuments dont je vais parler.

près de Maestricht. Elle date de 1450. C'est la duchesse Isabelle de Portugal, femme de Philippe le Bon, mère de Charles le Téméraire, qui l'a fait graver et mettre dans l'église des Chartreux à Bâle : actuellement elle est dans la cathédrale. Au milieu de la plaque on voit la Vierge tenant sur ses genoux le Christ mort. A gauche sont agenouillés Philippe le Bon et Charles le Téméraire, protégés par saint André, le patron de la maison de Bourgogne ; à droite Isabelle, sous la protection de sainte Élisabeth de Hongrie. Or le groupe de la Vierge et du Christ ressemble presque trait pour trait à une *Piété* que j'ai recueillie et qui provient d'un cloître près de Maestricht, où elle était fixée au-dessus d'une porte. Si je devais la classer, je l'attribuerais à l'école de Roger Van der Weyden : la Vierge a le buste un peu trop long, l'ovale et la douceur du visage et les plis assez sobres, autant de qualités distinctives de Roger Van der Weyden. Le petit tableau de ce maître dans le salon carré au Louvre, et surtout certaines statuettes qui se trouvent peintes dans les archivoltes de l'autel de Miraflores, conservé à Berlin, offrent le même type de Vierge. C'est bien la Vierge purement flamande, toute différente même de la Vierge bourguignonne, avec des draperies lourdes à plis tumultueux.

De l'Espagne on a la belle plaque du marchand Catalan Pierre Zatrylla, mort en 1400, conservée au Louvre, sous bien des rapports comparable à celles que nous avons vues en Belgique et en Allemagne.

Enfin la France, malheureusement peu riche en ce genre de monuments, a marché, on le sait, dès le XIIIe siècle de pair avec les Pays-Bas. L'école flamande et l'école franco-flamande se confondent à partir de la seconde moitié du XIVe siècle. Les meilleurs artistes flamands, sont occupés à la cour française ; s'ils apportent leur talent et leur savoir-faire, ils ont dû apprendre en revanche bien des choses dans le pays étranger. C'est un va-et-vient perpétuel d'artistes, un échange continuel d'idées. Pour cela il serait injuste de vouloir attribuer certaines plaques, dessinées par Gaignières, à des artistes flamands, étant admis que ces dessins, exécutés sur une échelle assez restreinte, nous permettent d'en bien juger. Il y a eu une infusion d'idées flamandes dans le sang français et le résultat a été profitable aux deux races.

Une dernière observation sur les cuivres que je viens d'examiner. Ils m'ont montré un nouveau côté du génie flamand ; cet art, quelquefois réaliste à outrance, mouvementé jusqu'à l'exagération, a su produire des œuvres pleines de dignité et de noblesse dramatique quand il s'agissait de perpétuer un souvenir sur une tombe. Chose curieuse, jamais les dalles gravées ne montrent cet excès de plis cassés, ces attitudes tortillées, qui caractérisent les sculptures, les peintures, les gravures sur bois des Flamands aux quatorzième et quinzième siècles. On dirait que ces artistes se recueillaient, mettaient une sourdine à leurs défauts, quand ils travaillaient pour les morts.

Comme je l'ai dit, le grand succès qu'eurent les objets en dinanterie doit être attribué surtout à la belle couleur jaune de l'alliage. Dans les églises, les gigantesques candélabres, les lutrins, les fonts baptismaux, les lustres resplendissant ajoutaient au luxe de la coloration murale. Sur les dressoirs, les burettes, les bassins, les aquamanils jetaient des notes gaies.

La fonte, regardée de près, n'était peut-être pas toujours irréprochable, les formes avaient invariablement un beau caractère

et produisaient un effet décoratif des plus heureux.

Malheureusement ce qui est arrivé pour quantité de tombeaux est arrivé aussi pour le mobilier d'église ou les ustensiles domestiques. Les temps de révolution ou de pénurie en ont vu disparaître dans le creuset, mais aussi la mode, qui n'en voulait plus, les a changés bien souvent en gros sous.

Je n'ai pas l'intention de dresser ici la liste des objets qui se trouvent encore dans les églises, dans les Musées, ou dans les collections particulières. M. Pinchart dans son *Histoire de la dinanterie* a rempli cette tâche avec beaucoup de soin pour ce qui regarde la Belgique ; les catalogues des Musées ou des expositions rétrospectives complètent son travail. Je ne veux examiner que quelques objets qui peuvent nous éclairer sur le goût de l'époque.

Il est rare de trouver des statuettes en laiton d'une réelle valeur artistique. Il y en a une cependant qui fait une éclatante exception ; c'est la sainte Catherine qui se trouve sur le chandelier pascal fondu par Willaume le Fevre en 1442, récemment acquise par le Musée de la Porte de Hal à Bruxelles. Le lutrin se trouvait exhibé à Bruxelles en 1888, a été gravé dans l'ouvrage qui traite de cette exposition. La sainte a une hauteur de $0^m,48$. Elle est à tous les points de vue admirablement exécutée ; les plis sont gracieux et amples. Est-ce Guillaume le Fevre lui-même qui a fait le modèle ou bien n'est-ce qu'un simple fondeur qui a jeté en laiton la maquette d'un autre artiste ?

Je serais presque tenté de le croire, car les figurines qui se trouvent sur les fonts baptismaux de l'église de Saint-Martin à Hal, portant la même signature de fondeur, sont loin d'avoir la même valeur.

Le couvercle forme trois étages ; sur le premier se trouvent les douze apôtres, sur le deuxième on voit un saint Hubert, un saint Martin, un saint Georges et la donatrice des fonts, enfin sur le troisième le baptême du Christ. Sans doute le tout ne manque pas de charme décoratif, mais dans les statuettes se trahit un modelé défectueux où se retrouvent tous les défauts que présente si souvent la fonte en laiton.

Pour revenir à la question de savoir si le fondeur et l'auteur de la maquette ont toujours été la même personne, il convient de rappeler un texte que M. Pinchart donne dans son *Histoire de la dinanterie* (p. 518) ; il dit que le modèle en pierre de deux des statues d'anges que Nicolas Josès fond pour le grand autel de l'église des Chartreux à Dijon avait été sculpté par Pierre Beauneveu. La modestie des artistes au moyen âge, était certainement grande quand ils omettaient de signer là où le fondeur le faisait. Au même Musée de la Porte de Hal se trouvent encore deux statuettes en laiton : l'une représente une sainte, l'autre la Vierge avec le Christ mort sur ses genoux. Toutes les deux, du XVe siècle, d'une exécution fort sommaire, sont plus curieuses que belles. A côté d'elles se trouve une Vierge en bronze qui semble une merveille dans leur voisinage, et ici l'avantage du bronze sur le laiton saute aux yeux. La Vierge tient l'Enfant dans ses bras ; elle est également du XVe siècle et de l'école Bourguignonne ; la hauteur est de $0^m,35$ environ. La dorure ayant complètement disparu, la patine paraît d'un ton brunâtre tirant sur le vert. La fonte est admirablement réussie, les moindres détails sont exprimés. La robe à plis amples et larges, sans exagération, est doublée de fourrure dont les poils sont parfaitement exprimés. Elle a les cheveux assez longs et flottants.

Un autre monument, également en lai-

ton, mais d'une beauté remarquable, est la cuve baptismale de l'église de Saint-Jean à Bois-le-Duc, exécutée d'après le plan de l'architecte Duhamel et fondue par un certain Art ou Arnoldus, commencée en 1492 (1). Les quatre figurines d'artisans qui supportent la cuve sont fort jolies.

Dans la même église on admire encore un lustre orné de figurines et de feuilles de lierre, donné en 1424 aux bourgeois de la ville. Il a une rangée de branches et offre le type des lustres qu'on rencontre encore quelquefois dans des collections particulières.

Mais les objets où les artistes du moyen âge ont le plus montré leur fantaisie, sont les aquamanils. Il est quelquefois fort difficile de juger de la provenance. Les Pays-Bas ont eu certainement une part considérable dans leur fabrication ; mais en Allemagne, à ce qu'il paraît, la vogue en a été grande aussi : ces espèces d'aiguières ont servi aux ablutions dans les sacristies, aussi bien qu'aux tables des seigneurs.

Des lions et des monstres ailés s'y rencontrent fréquemment ; plus rares sont les cavaliers et même les femmes à cheval. La femme à cheval, tenant un faucon à la main dans la collection Chabrières Arles est des plus curieuses ; dans la même collection se trouve un aquamanil représentant le lai d'Aristote.

Les têtes de femme et d'homme, soit en aiguière soit en aquamanil, paraissent avoir eu un grand succès ; on en voit depuis le XIIe siècle, comme celle qui se trouve au Musée de Pesth (*Glossaire de V. Gay*, p. 1), et j'en ai rencontré plusieurs qui représentent des grands seigneurs coiffés selon la mode du temps de Charles VI, avec la barbe en pointe : les têtes se distinguent par le strabisme des yeux, par les oreilles écartées de la tête, par l'air guindé qu'offrent certaines sculptures de la même époque.

Quant à la patine qui recouvre quelquefois ces objets, j'ai la conviction qu'à l'origine elle n'existait point.

A. Pit.

1. Voyez sur la vie et les travaux de cet artiste : *La sculpture et les arts plastiques au pays de Liége et sur les bords de la Meuse*, par J. Helbig, p. 147 et ss.

N. D. L. R.

Notice sur un manuscrit à peintures ayant appartenu au duc Louis Ier de Bourbon, conservé à la bibliothèque Ambrosienne de Milan.

PARMI les volumes exposés dans l'une des salles de la bibliothèque Ambrosienne de Milan, on remarque un beau manuscrit français, de la première moitié du XIVe siècle, orné de peintures artistement exécutées. C'est un exemplaire de la *Somme le Roi*, appelée aussi *Somme des Vices et Vertus*, composée à Paris, en 1279, pour Philippe le Hardi, par le dominicain Frère Laurent (1), confesseur du roi de France.

Les manuscrits de la *Somme le Roi* sont fort nombreux : à Paris, la Bibliothèque Nationale n'en possède pas moins de vingt-cinq, dont l'un, le plus ancien, déjà signalé par les auteurs de l'*Histoire littéraire* (2) et orné de peintures beaucoup moins belles que celles du manuscrit de Milan, est daté de l'année 1294 (3), c'est-à-dire de quinze ans seulement postérieur à la compilation de Frère Laurent.

Manuscrit de Milan, fol. XXXIX.

L'intérêt que présente le manuscrit de la bibliothèque Ambrosienne, en dehors de la richesse et du fini d'exécution des quatorze peintures dont il est orné, est d'avoir appartenu au premier duc de la maison de Bourbon. On voit en effet sur plusieurs miniatures (1), les armes du duc Louis Ier de Bourbon (✠ 1342) : *Semé de France, à la*

1. Voyez Quétif-Echard, *Scriptores ordinis Prædicatorum*, I, 386-388 ; *Histoire littéraire de la France*, XIX, 397-405 (art. de F. Lajard).

2. Tome XIX, p. 399.

3. Bibliothèque Nationale, ms. français 938 (*Regius* 7283) ; on lit à la fin (fol. 151) : « Cest livre copila et parfit uns freres de l'ordre des Prescheors, à la requeste dou roy de France Phelipe, en l'an de l'incarnacion Jhesucrist. mil. deus cenz sexante dex et nuef. Deo gracias. Et fu escripz de Perinz de Falons, clerc, ou mois d'octambre que li meliaires nostre corroit. mil. IIc. IIII. vinz. et. X. IIII. »

Il y a également à Paris, à la bibliothèque Mazarine, un bel exemplaire, malheureusement incomplet, de plusieurs miniatures de la *Somme le Roi* (n° 809), copié en 1295 : « ... Et cist presenz livres fu finez l'an nostre Seigneur corant par M. CC. quatre vinz et quinze ans, ou mois de decembre, par la main Estiene de Monbeliart, prestre, vicaire perpétuel S. Meulon en Pontoise. Deo gratias. » (A. Molinier, *Catalogue des mss. de la bibliothèque Mazarine*, I, 408-409).

1. Ce sont les miniatures 1, 2, 4, 6 et 10 de la liste donnée plus loin.

bande de gueules, et celles de sa femme, Marie de Hainaut, qu'il avait épousée en 1310 : Écartelé au 1 et 4, *d'or au lion de sable, armé et lampassé de gueules*, qui est Flandres; au 2 et 3, *d'or au lion de gueules, armé et lampassé d'azur*, qui est Hollande (1). La date de l'exécution de ce volume peut être par suite fixée entre les années 1310 et 1342.

La Bibliothèque Nationale possède un exemplaire du roman de *Lancelot* (ms. français 344), qui porte le nom de Marie de Hainaut (2); c'était le plus ancien et le seul volume, jusqu'ici signalé, ayant appartenu au premier des ducs de Bourbon, dont la librairie de Moulins devait être plus tard si justement célèbre (3). On peut maintenant inscrire à la place d'honneur, en tête de la liste des livres des ducs de Bourbon, ce magnifique exemplaire de la *Somme le Roi*, digne du prince pour lequel il a été exécuté et l'un des joyaux de la riche bibliothèque dans laquelle il est aujourd'hui conservé (4).

Description du ms. H. 106, sup. de la bibliothèque Ambrosienne.

Fol. I. « *Ci prez oir des .X. quemmandemens de la Loy.*

Li premiers commandemant que Des commanda c'est cestui : Tu n'auras mie divers Dieus... —... il peche mortieument ».

Fol. III^vo. « *Ce sunt les articles de la foi Xpiane.* Ce sunt les articles de la foi crestiaine que chascuns crestiens doit croire... ».

Douze articles, et à la fin du dernier : « Cest article i mist saint March l'euvangeliste ».

Fol. IIII^vo. « *Ci comence des .VII. pechiez morteus.* Messires sains Jans ou livre de ses revelacions...—... mercier humblement qui l'en a gardé ».

Fol. XXIII. « *Ci commence le traitiez des vertus, comment on aprent a bien morir.* En vis muert qui apris ne l'a. Aprent a morir...—... (fol. LXXXVIII)... or finerai matire, à la gloire nostre Seignor... perdurable vie. Amen. *Cest livre compila... frere Lorant, a la requeste du roi de France Phelippe, en l'an de l'incarnacion nostre Seignor mil. CC. LXXIX. Deo gratias. Qui scripsit scribat, semper cum Domino vivat. Amen* ».

Fol. LXXXIX. Table des chapitres, avec renvois aux feuillets du manuscrit.

Quatorze miniatures à pleines pages (210×125 millim.), aux armes de Louis Ier, duc de Bourbon (✠ 1342), et de sa femme, Marie de Hainaut, mariée en 1310.

XIVe siècle. Parchemin. 89 feuillets à 2 colonnes. 298 sur 200 millimètres. Reliure ancienne.

Miniatures.

1. (Fol. III). Les *douze Apôtres*, disposés six et six autour d'un pupitre, sur lequel est posé un livre ouvert ; en haut, au milieu, le Saint-Esprit sous la forme d'une colombe. Au verso : « *Ce sunt les articles de la foi Xpiane* ».

2. (Fol. V). La *bête de l'Apocalypse* (*Apoc.* XIII), à sept têtes et dix cornes couronnées. Sous ses pieds un moine en robe blanche et manteau gris ; à gauche, un personnage agenouillé, les mains jointes. Au fol. IIII^vo : « *Ci commence des vij pechiez morteus* ».

3. (Fol. XXIII^vo). « *Coment on aprent a*

1. P. Anselme, *Histoire généalogique de la maison de France*, I, 297-298.
2. Paulin Paris, *Les mss. françois de la Bibliothèque du Roi*, II, 365-366.
3. Voyez L. Delisle, *Cabinet des manuscrits*, I, 165-175.
4. Nous devons de pouvoir faire connaître ce manuscrit à l'obligeance du Dr A. Ceriani, le savant préfet de la bibliothèque Ambrosienne, qui nous a gracieusement permis de l'examiner.

aïr pechié ». Miniatures à quatre compartiments. — 1. Le Christ sur un nuage, avec deux épées sortant de sa bouche (ses oreilles) (*Apoc.*, I, 13-16), montrant ses cinq plaies ; de chaque côté, la Vierge et saint Jean à genoux, et deux anges tenant les instruments de la Passion. — 2. Le jugement dernier ; quatre anges sonnent la trompette, les morts ressuscitent. — 3. Paradis. Trois élus devant saint Pierre ; deux anges en haut. — 4. Enfer. Grande cuve sur le feu ; cinq démons y jettent des personnages nus.

1	
2	
3	4

4. (Fol. XXXv°). « *C'est li gardins de paradis. Les .VII. arbres qui senefient les .VII. vertus* ». Un grand arbre au milieu, trois arbres à gauche et quatre à droite. Sept personnages puisent à sept sources.

5. (Fol. XXXIIv°). « *La Pater noster* ». Le Christ, tenant le globe, sans croix, dans un nuage ; des saints à droite et à gauche ; plus bas, le visage tourné vers le Christ, des groupes d'élus.

6. (Fol. XXXIX). « *Des .VII. dons du saint Esperit* ». Le Christ tenant un globe, sans croix, dans un nuage ; au-dessous, une colombe laissant échapper des langues de feu sur les apôtres, assis plus bas.

7. (Fol. XLIVv°). 1. «*Prudence*». Femme assise dans une chaire, devant un pupitre, enseignant des clercs, assis sur leurs talons. — 2. « *Atempprance* ». Homme et femme, assis à une table servie. — 3. « *Force* ». Femme tenant comme emblème un disque sur lequel est figuré un lion ; en bas, à gauche, feu et eau. — 4. « *Justice* ». Femme assise, tenant un glaive et une balance.

1	2
3	4

8. (Fol. XLIV). 1. «*Humilité*». Femme debout sur un animal blanc qui se retourne pour la mordre, tenant à droite un disque sur lequel est figuré un petit personnage debout. — 2. « *Orguel* ». Personnage couronné tombant d'un rempart. — 3. « *Le pecheur* ». Personnage à deux genoux devant un autel. — 4. « *L'ip[o]crite* ». Autre personnage fléchissant un genou devant un autel.

9. (Fol. XLVIIIv°). 1. «*Amitié*». Femme debout sur un animal rouge, tenant un disque sur lequel est figuré un oiseau. — 2. « *Héli* ». Personnage debout, repoussant de la main. — 3. «*David. Jonatas*». Deux personnages, dont l'un est couronné, s'embrassent. — 4. « *Saul. David* ». Saul, assis, brandit une lance ; David, également assis, joue de la harpe.

10. (Fol. LI). 1. « *Équité* ». Femme debout, tenant un triangle et un disque sur lequel est figuré un mouton ; sous ses pieds un animal noir couché. — 2. « *Félonnie* ». Un homme assommant un autre homme, entre deux arbres. — 3. « *L'arche Noé* ». Figure de l'arche. — 4. « *Moyses* ». Moïse. descendant du Sinaï ; de chaque côté, deux hommes qui veulent l'assommer avec des bâtons.

11. (Fol. LV). 1. « *Prouece* ». Femme, debout sur un bœuf, tenant un disque sur lequel est figuré un lion. — 2. « *Parece* ». Laboureur couché entre deux arbres ; au-dessous sa charrue, plus bas deux bœufs. — 3. « *David* ». David et Goliath. — 4. « *Labour* ». Laboureur semant, avec sa toile pleine de grain.

12. (Fol. LXIv°). 1. « *Misericorde* ». Femme donnant un manteau à un pauvre nu, à genoux devant elle, et tenant un disque sur lequel est figuré un lion ; sous ses pieds un bœuf ; à côté du pauvre, un agneau couché. — 2. « *Avarice* ». Coffre-fort, peint en rouge, dans lequel un personnage assis introduit de l'argent par une petite porte. Un diable nu, le corps de couleur rougeâtre, est assis sur le coffre et montre du doigt l'action de l'avare. — 3. « *Lot. Les anges* ».

Loth accueille deux anges habillés en voyageurs, avec pèlerine à capuchon et sacoche au côté. — 4. « *Femme qui depa[r]t l'uile* ». Une femme verse de l'huile d'une cruche sans anse dans une autre à anse.

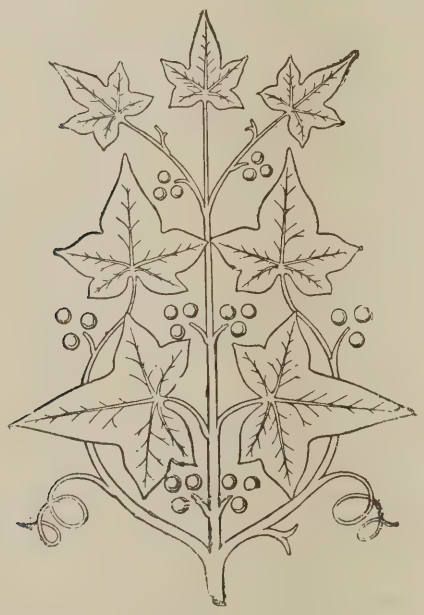
13. (Fol. LXX). 1. « *Chaste[t]é* ». Femme debout sur un animal blanc, tenant un disque sur lequel est figuré un oiseau. — 2. « *Luxure* ». Personnage debout entre deux arbres ; de sa main droite s'échappent des flammes, sa main gauche tient une chaîne. — 3. « *Holiferne. Judit* ». Judith coupe avec une épée le cou d'Holoferne couché. — 4. « *Jos[e]p[h] qui fuit* ». Joseph fuit ; la femme de Putiphar le retient par son manteau, doublé de vair.

14. (Fol. LXXXIII). 1. « *Sobriété* ». Femme debout sur un lion, tenant un disque sur lequel est figuré un oiseau. — 2. « *Gloutrenie* ». Personnage penché sur une table garnie de mets et prenant à deux mains dans un grand bassin. — 3. « *Le riche oume. Le ladre* ». Homme et femme assis à une table garnie ; des serviteurs apportent des mets. A droite, un personnage assis tenant une planche sur ses genoux et grattant une assiette (?) avec un coutelas. A gauche, le ladre tenant une sorte de cornet ; un chien lèche sa jambe droite [1].

1	2
3	

H. Omont.

1. Voy. entre autres, sur les représentations figurées des vertus et des vices, les *Mélanges d'archéologie* des PP. Cahier et Martin, t. II, pp. 30 et suiv.



L'art héraldique.

L'EXPOSITION d'art héraldique qui a eu lieu à Gand en 1889, sous les auspices d'un Comité d'amateurs, offrait trop d'intérêt au point de vue artistique pour ne pas faire l'objet, dans la *Revue de l'Art chrétien*, d'un travail spécial. Nous sommes en retard à l'égard de cette exhibition originale, la première du genre en Belgique ; mais nous espérons réparer ce défaut de promptitude par la reproduction de quelques planches d'armoiries dont l'utilité et le mérite n'échapperont pas aux lecteurs de la *Revue*.

« Si l'archéologie peut être considérée à bien des égards comme une science nouvelle, dit M. Victor Gay dans son *Glossaire archéologique*, une de ses branches a pris, du moins dans l'histoire et dans les habitudes de la noblesse, les racines les plus profondes et les plus anciennes. C'est la science héraldique. »

Toutefois, ajoute avec raison le savant archéologue, il faut regretter que les écrivains des XVIe et XVIIe siècles qui ont écrit sur cette matière, aient traité d'une façon trop héroïque les questions d'origine dont la solution réclamait une étude plus exacte des monuments primitifs. C'est à l'érudition moderne, dit-il, que restent confiés ces difficiles problèmes.

Nous ne songeons pas à les aborder ici. Notre objectif actuel est plus modeste; il vise, non pas la science héraldique, mais l'art héraldique, ou du moins quelques manifestations de cet art. Nous croyons utile néanmoins, pour fixer les idées et circonscrire le champ réservé à l'art, de rappeler, en commençant, l'époque la plus reculée attribuée, par les archéologues sérieux, à l'usage du blason et de ses accessoires.

Du coup, d'innombrables légendes seront renversées ; mais la vérité historique a des droits qui priment ceux de la vanité ; d'ailleurs, l'antiquité, fort respectable déjà, à laquelle remontent les armoiries, suffit pleinement à tous les généalogistes soucieux de n'invoquer dans leurs travaux que des documents authentiques et de renoncer à des traditions généralement plus flatteuses que vraies.

M. Demay, dans le bel ouvrage intitulé : *Le costume du moyen âge d'après les sceaux*, tire les conclusions suivantes des indications fournies par les sceaux :

« Les premiers blasons, dit-il, ont fait leur apparition dans le dernier tiers du XIIe siècle, se produisant sur l'écu, tantôt brusquement, tantôt après s'être déjà montrés en germe dans le champ du sceau.

« La fleur de lys s'héraldise sous Philippe-Auguste. Quant au fleuron ornant la couronne et le sceptre de nos rois, on le rencontre aussi loin que l'on peut remonter à l'aide des sceaux et des manuscrits à miniatures, c'est-à-dire jusqu'à Charlemagne. La Vierge, antérieurement au XIe siècle, ne portant pas cet attribut, ne saurait l'avoir transmis à nos souverains.

« Les armoiries figurent à leur début dans le type chevaleresque, se basant d'abord sur l'écu, envahissant bientôt après le harnais du cavalier et le harnachement du cheval.

« Il ressort encore de l'étude des sceaux qu'on ne doit pas accepter sans restriction l'opinion qui consiste à faire engendrer les premières pièces héraldiques par l'armature du bouclier, ni oublier que les réductions

successives apportées à la dimension de l'écu tenaient surtout au perfectionnement de l'habillement défensif.

« Les plus anciens sceaux équestres où apparaissent les armoiries, dit le même auteur dans son ouvrage: *Le costume de guerre et d'apparat*, sont ceux de Philippe d'Alsace dont l'écu porte le lion de Flandre dès 1170. — Après lui, Bouchard de Montmorency montre en 1177 la croix cantonnée de quatre alérions. A la même date, Eudes de Ham arbore sur son écu les trois croissants de sa famille. Puis viennent successivement les écus armoriés de Robert de Bethune, avoué d'Arras, 1182; de Pierre de Courtenay, comte de Nevers, 1184; d'Étienne, comte du Perche, et de Philippe de Beaumont, en 1190; d'Ansel de Garlande, 1195. De Richard Cœur de Lion, en 1195 et 1198, date l'apparition des trois léopards d'Angleterre. A partir de ce moment, les types armoriés ne se comptent plus. »

Quant au « type héraldique », cette représentation dans laquelle l'écu occupe la principale place dans le champ du sceau, il se montre dès 1193. Les premiers accessoires de l'écu datent de 1271. « On voit déjà des sortes de supports au déclin du treizième siècle ; les vrais supports héraldiques paraissent seulement vers 1344, au moment où la mode vient de pencher les écus.

« On trouve des cimiers sur quelques sceaux de la fin du XIIe siècle, toutefois l'usage n'en devient général que cent ans après. Alors, qu'ils soient simples ou composés, ils répètent quelquefois les armoiries héréditaires ».

Ces notions générales posées, revenons-en à l'exposition d'art héraldique organisée à Gand, au vestibule de l'Université. L'initiative de cette exhibition est due au Comité provincial des monuments de la Flandre orientale et principalement à l'un de ses membres, M. Ferdinand Van der Haeghen, le savant bibliothécaire de l'Université de Gand. Les restaurations intérieures faites à la cathédrale de Saint-Bavon avaient nécessité le déplacement des 88 blasons des chevaliers de la Toison d'Or accrochés, depuis le siècle dernier, à la galerie du clair-étage dans l'antique édifice. A la hauteur où ils se trouvaient jadis, ces blasons étaient, pour ainsi dire, inconnus ; aussi leur installation provisoire dans la crypte de la cathédrale fut-elle, pour le plus grand nombre des amateurs, une vraie révélation. Des démarches furent immédiatement entamées auprès du Conseil de fabrique de l'église de Saint-Bavon, propriétaire des blasons, aux fins de pouvoir exposer ces derniers pendant quelque temps et de leur assigner ultérieurement une place plus favorable dans l'église. Les négociations aboutirent, et le Comité provincial des monuments décida de faire appel aux collectionneurs et aux amateurs afin de grouper autour des 88 blasons provenant des deux chapitres de la Toison d'Or tenus à Gand en 1445 et en 1559, les documents historiques et les objets d'art se rapportant à l'héraldique et que l'on pourrait réunir.

Telle est la genèse de l'exposition ouverte à Gand pendant les mois d'avril et de mai 1889.

A côté de l'envoi fait par l'église cathédrale de Saint-Bavon et qui formait la partie la plus importante de l'exhibition, vinrent se grouper des collections particulières du plus haut intérêt et, avant tout, la superbe collection des registres scabinaux de la ville de Gand, ornés, soit sur la couverture, soit en première page, des armoiries timbrées du premier échevin.

Occupons-nous tout d'abord des armoiries des chevaliers de la Toison d'Or, et, à la suite des consciencieux rédacteurs du *Catalogue de l'exposition héraldique et des*

armoiries des chevaliers de la Toison d'Or, commençons par un résumé historique de l'institution qui valut à la cathédrale de Saint-Bavon la possession de ces intéressants panneaux. Nos lecteurs n'attendent pas de nous que nous remontions à la Toison d'or mythologique, à l'expédition des Argonautes et aux exploits de Jason, ni même que nous recherchions ici les origines, jusqu'ici voilées, paraît-il, de l'Ordre de chevalerie fondé à Bruges, en 1429, par Philippe le Bon, duc de Bourgogne, à l'époque de son mariage avec Isabelle de Bavière. Contentons-nous de rappeler la remarquable ordonnance par laquelle le duc Philippe régla définitivement la célèbre institution, un an après sa fondation, un an après que les vingt-quatre premiers chevaliers de l'Ordre eurent figuré avec éclat au mariage de l'illustre fondateur.

Au surplus, cette ordonnance nous paraît suffire à expliquer en bonne partie les intentions qui dictèrent pareille fondation à Philippe le Bon, et elle permet de reléguer au rang des fables les assertions invraisemblables de quelques historiens qui attribuent des origines galantes à l'institution de la Toison d'Or.

Voici la pièce en question :

« A tous présens, à venir, savoir faisons qu'à cause du grand et parfait amour que nous avons pour le noble état et ordre de chevalerie, dont, par notre ardente et singulière affection, nous désirons accroître l'honneur, afin que, par son moyen, la vraie foi catholique, l'état de notre sainte Mère l'Église, la tranquillité et la prospérité de la chose publique soient, autant qu'ils peuvent l'être, défendus, gardés et conservés ; nous, pour la gloire et la louange du Créateur tout-puissant et de notre Rédempteur, pour la vénération de la glorieuse Vierge sa Mère, pour l'honneur de Monseigneur saint André, glorieux apôtre et martyr, pour l'exaltation de la foi et de la sainte Eglise, pour l'excitation aux vertus et aux bonnes mœurs, le 10e de janvier 1429, qui était le jour de la solennité du mariage célébré à Bruges entre nous et notre très chère et très aimée épouse Elisabeth, avons institué, créé et ordonné, comme par les présentes nous instituons, créons et ordonnons un ordre et confrérie de chevalerie et d'association amicale d'un certain nombre de chevaliers, que nous avons voulu appeler du nom de la Toison d'or, conquise par Jason. »

Résumons brièvement les articles statutaires d'après le *Catalogue de l'exposition* mentionné plus haut. L'Ordre devait se composer de trente-et-un chevaliers gentilshommes de nom et d'armes et sans reproche. Leur chef suprême, souverain de la Toison d'Or, était le duc Philippe, sa vie durant, et après lui ses successeurs ducs de Bourgogne.

Les devoirs des chevaliers comprenaient la fidélité envers la sainte Église, le maintien dans son intégrité de la foi catholique, la loyauté envers le souverain, l'amitié et la fraternité entre les confrères, l'honneur dans les armes, l'obligation de révéler tout ce qui serait contraire ou injurieux aux membres de l'Ordre.

Ces brèves indications suffisent déjà à faire comprendre que princes et rois chrétiens aient brigué le collier de la Toison d'Or et la dignité de chevalier de cet Ordre. Il importe de noter tout particulièrement le caractère religieux de l'institution. Lors du second chapitre tenu à Gand en 1559, Philippe II écrivait à l'évêque d'Arras : « J'ai proposé aux membres de l'Ordre les articles dressés par le chancelier et qui renferment les trois points suivants : 1° n'élire jamais qu'un catholique à l'abri de tout soupçon en ce qui concerne la pureté de sa foi ; 2° veiller avec le plus grand soin, maintenant et à l'avenir, au soutien de la religion dans leurs terres, et à la répression des délits commis contre elle ; 3° entendre la messe chaque jour autant qu'il se pourra faire sans notable inconvénient ».

Les devoirs de l'Ordre, — nombreuses et sérieuses obligations qu'assumaient les membres, — étaient naturellement compensés par des prérogatives honorifiques et

et par certains privilèges. Le plus précieux de ces privilèges, le plus discuté, le plus vivement revendiqué fut celui de la juridiction. Le chapitre était un tribunal d'honneur, il constituait aussi « une espèce de représentation politique formée des hommes les plus éminents de la nation et dont les remontrances et les conseils avaient la triple autorité du rang, de la richesse et de la gloire. »

De fréquentes exemptions d'impôts furent accordées à l'Ordre et quelquefois réclamées par lui.

Étant donné le caractère profondément chrétien de l'Ordre de la Toison d'Or, il paraît assez naturel qu'il ait tenu ses assises solennelles dans des cathédrales. Tournai, Anvers, Breda, Malines, Bruxelles, Bruges et Gand eurent, entr'autres, l'honneur d'avoir pour hôtes les nobles chevaliers et de voir se dérouler dans leurs rues les magnifiques cortèges capitulaires.

Deux chapitres furent tenus à Gand : le premier par le duc fondateur lui-même ; l'autre par Philippe II, roi d'Espagne. De là, les deux séries d'armoiries conservées à la cathédrale de Saint-Bavon. Au-dessus de chaque stalle était accroché le blason du chevalier qui l'occupait. Ces blasons restaient à l'église où s'était tenu le chapitre.

Le plus ancien des chapitres tenus à Gand le fut en 1445; les blasons que l'on possède ont tous été refaits, et peut-être repeints en partie sur les panneaux primitifs. Qui sait si l'enlèvement prudent de la peinture actuelle ne ferait pas apparaître, pour un certain nombre d'entre eux, les écussons peints en 1445 et n'offrirait pas une collection d'une grande valeur artistique et d'une haute rareté ? Quoi qu'il en soit, dans leur état actuel, les panneaux relatifs au chapitre de 1445 n'offrent qu'un intérêt secondaire au point de vue de l'art. Il n'en est pas de même du chapitre tenu à Gand en 1559 — ce fut le dernier de l'Ordre — chapitre convoqué et présidé par Philippe II, roi d'Espagne, en personne.

Signalons tout d'abord, en passant, la curieuse lettre du 16 mai 1559, par laquelle le roi d'Espagne ordonne au chapitre de Saint-Bavon de préparer l'église et le chœur pour la tenue du chapitre de la Toison d'Or, fixée au 23 juillet suivant. Cette lettre, appartenant à un amateur gantois, M. Prosper Claeys, a figuré à l'exposition.

Les 50 blasons relatifs au dernier chapitre ont été soigneusement conservés à la cathédrale de Gand depuis l'époque de leur exécution par le peintre gantois Lucas d'Heere, et ils ont été sauvés des incendies, des pillages et des révolutions, grâce aux mesures prises par les chanoines de Saint-Bavon et leurs auxiliaires.

Une *Notice sur la cathédrale Saint-Bavon*, due à un membre du clergé de cette église, retrace les principales vicissitudes des blasons de la Toison d'Or.

Pour les soustraire à la fureur des iconoclastes du XVIe siècle, dit M. Albert Dutry, dans le préambule du Catalogue que nous avons déjà cité, on dut les cacher soigneusement, tant que dura l'espèce de république que Jean d'Hembyse et Pierre d'Athenus avaient établie à Gand. Lorsque les Archiducs eurent ramené dans nos provinces le calme et la paix, on replaça les panneaux armoriés au-dessus des stalles des chanoines.

Ce fut en 1771 que les vieux blasons furent placés devant les galeries du clair-étage et soustraits en quelque sorte à la vue du public.

Vint la Révolution française : cette fois encore on parvint à les arracher à la fureur de la démagogie égalitaire. Plus tard, un violent incendie faillit détruire l'église : quelques-uns des blasons, appartenant au

chapitre de 1445 ne purent échapper aux flammes ; mais ils ont été remplacés.

C'est ce qui explique certaines inégalités de facture entre les diverses armoiries du premier chapitre tenu à Gand.

D'autres différences, qui existent dans l'agencement des armoiries, méritent d'être signalées; elles sont expliquées de la manière suivante par l'auteur de la *Notice* déjà citée.

« En les parcourant des yeux, on ne peut s'empêcher de remarquer qu'un assez grand nombre de panneaux ne portent ni casque ni cimier, mais à leur place le collier de l'Ordre passé au nœud, et que trois blasons du dernier chapitre sont demeurés en blanc. Les premiers appartiennent aux chevaliers morts depuis le dernier chapitre. Les autres ont donné lieu à une méprise assez généralement admise, quoiqu'elle n'ait aucun fondement. On s'est imaginé, on a même écrit plus d'une fois que ces armoiries étaient celles du prince d'Orange et des comtes d'Egmont et de Hornes, qui avaient été effacées, à cause de la rébellion de ces seigneurs contre le roi d'Espagne. Rien de plus faux que cette supposition : les armoiries de ces trois personnages devenus si fameux plus tard, se trouvent intactes à leur place ; et les écussons en blanc, mais entourés du collier, sont ceux des chevaliers absents qui n'avaient pas été reçus avec les formalités requises. »

Cette version est confirmée par les notes dont le baron de Reiffenberg fait précéder la relation du chapitre tenu en 1559 : « Le 14 juillet, dit-il, le chef et souverain, ayant convoqué chez lui les quatre officiers de l'Ordre, demanda leur avis sur la manière dont on en userait, à la prochaine solennité, à l'égard des blasons du prince d'Espagne son fils, de l'amiral de Castille et du duc de Cardona, qui, quoique élus au dernier chapitre, n'avaient pas encore reçu le collier que Sa Majesté se réservait de leur donner à son arrivée en Espagne.

« Après les avoir ouïs, le roi déclara que, attendu qu'on était assuré que ces trois élus étaient très disposés à agréer leur élection, l'on placerait après les armoiries du dernier reçu, qui était le duc de Sésa, trois autres tableaux avec des écus et hachements blancs, sur le premier desquels seraient écrits le nom et les titres du prince d'Espagne, sur le second ceux de l'amiral de Castille, et sur le troisième ceux du duc de Cardona, ordre que le chef et souverain voulut suivre à leur réception ; en tenant note que l'on avait différé d'y mettre leurs armoiries respectives jusqu'à ce qu'ils eussent reçu le collier. »

Telle qu'elle nous est parvenue, la série des armoiries du chapitre de 1559 offre les plus beaux spécimens que nous connaissions de ce genre de monuments héraldiques.

Nous nous garderons bien de décrire les armoiries représentées ; ce serait fastidieux. Nous préférons reproduire fidèlement l'un des panneaux, portant les armes de Messire Claude de Vergy, baron de Champlite, et ajouter que pour se faire une idée des autres, il suffit d'appliquer le mot antique : *Ab uno disce omnes.* Ils sont tous remarquables et font honneur au célèbre artiste flamand qui les exécuta.

Que l'on compare ces écussons aux pièces nettement dessinées, aux casques bien cambrés, aux cimiers qui se dressent fièrement, aux lambrequins largement traités, avec les blasons obituaires et autres qui se font de nos jours ! On constatera sans peine que les meilleures œuvres héraldiques de nos peintres modernes ne peuvent pas lutter, même de loin, avec celles de Lucas d'Heere.

Le Comité provincial des monuments, auquel revient l'heureuse idée de l'exposition héraldique, a pensé qu'une publication

mettant à la portée de tous les amateurs la superbe série de panneaux dont nous venons de parler, aurait une grande utilité.

Il a entamé des négociations, couronnées de succès, avec un artiste gantois, M. Gustave Ladon, qui est à même de fournir des reproductions parfaites des armoiries ; avec la maison Desclée, De Brouwer et Cie, pour l'édition de ce travail, et enfin avec l'État et la Province pour l'obtention des subsides. Tout permet d'espérer que la publication verra le jour et qu'elle sera digne de ses auteurs et des beaux tableaux héraldiques qu'elle est destinée à vulgariser. Le cliché ci-contre, qui reproduit les armes du baron de Champlite, est exécuté d'après un dessin de M. Ladon.

Une collection aussi remarquable dans son genre que celle des armoiries de la Toison d'Or, c'est celle des registres scabinaux de la ville de Gand.

Ici nous emprunterons les renseignements historiques qui vont suivre à un travail récent: *Les armoiries des registres scabinaux de Gand*, publié dans le *Messager des sciences historiques de Gand*, par M. Victor Van der Haeghen, archiviste de la ville.

Les splendides armoiries des chefs-échevins (voorschepen) qui ornent les couvertures de nos registres scabinaux, dit M. Van der Haeghen, avaient été couvertes, à la fin du siècle dernier, d'une épaisse couche de couleur grise à l'huile. Les archivistes gantois, MM. Parmentier et Van Lokeren expliquent ainsi ce fait dans une notice sur les archives de Gand, parue en 1836 :

« En 1794, les révolutionnaires avaient « pénétré dans l'intérieur de l'hôtel-de-ville ; « leur premier soin fut de précipiter dans la « rue le buste de Philippe II, exécuté par « Duquesnoy. Ils exigèrent de l'inspecteur « des travaux de la ville la remise des archi- « ves : il s'y opposa au péril de sa vie. Re- « venus avec une nouvelle fureur, un de ces « forcenés laissa échapper le motif de leur « acharnement : ils voulaient détruire les « archives, parce que les registres des éche- « vins des parchons portaient sur la couverte « les armes du souverain [1] et celles du « premier échevin... On parvint à les calmer « en les effaçant. »

MM. Parmentier et Van Lokeren tenaient vraisemblablement ces renseignements des contemporains de la Révolution française. Les procès-verbaux ne contiennent pas de trace d'une résolution du Magistrat ordonnant d'effacer les armoiries.

Avant l'occupation française, le dépôt de Gand avait eu beaucoup à souffrir de l'insouciance des administrations publiques. On conçoit que les registres ornés de peintures aient partagé le sort commun, et il n'est pas étonnant que beaucoup d'armoiries scabinales fussent déjà gravement mutilées avant de subir le traitement barbare qui sanctionna la transaction intervenue entre les révolutionnaires et les édiles de 1794.

Sous la double, parfois sous la triple couche de peinture grise qui les cachait, dit M. Van der Haeghen, les armoiries des échevins ne pouvaient plus offusquer personne ; elles n'inspiraient guère non plus d'intérêt, on les avait même complètement oubliées, semble-t-il, lorsque M. Félix De Vigne, qui travaillait, il y a environ 40 ans, à son ouvrage sur les corporations gantoises, entreprit de les dégager du voile qui les couvrait. Malheureusement il ne trouva pas de procédé satisfaisant pour enlever les couches supérieures de peinture grise sans altérer les écussons.

Divers grattages tentés ensuite n'eurent

1. M. Victor Van der Haeghen fait remarquer qu'aucune couverture ne porte les armes du souverain. Quand il y a deux armoiries, l'une est du premier, l'autre du deuxième échevin. Quelques registres portent, par exception, les blasons des chefs-échevins de deux années différentes.

d'autre résultat que de faire sauter la couleur par place et de mettre le parchemin à nu. Des essais plus heureux furent pratiqués depuis lors, mais un procédé expéditif et

Armoiries du baron de Champlite, chevalier de la Toison d'Or.

économique restait à trouver, car le nombre des registres surpeints était d'environ 280.

Le problème fut résolu, en 1888, par M. Ernest Lacquet, membre de la Commission du Musée communal de Gand. Son procédé consiste à enduire la couverture d'une mixture composée de potasse, d'eau et de chaux vive. Lavée à grande eau, l'ancienne couleur reparaît instantanément ; un bain de vinaigre préserve les anciennes tonalités de toute altération subséquente. Toutefois les peintures sortaient de cette opération couvertes d'une espèce de nuage gris, et bon nombre d'entre elles laissaient apparaître les traces de détériorations déjà anciennes; aussi fut-il jugé nécessaire de les restaurer et de les retoucher çà et là.

M. Herman van Duyse, conservateur du Musée d'archéologie à Gand, se chargea de ce travail qui exigeait des soins tout spéciaux et une grande sûreté de main, les dessins étant généralement modelés à l'aide de hachures exécutées avec une remarquable netteté.

Les retouches de M. van Duyse ont été faites à l'aide de couleurs à l'eau, fixées au moyen d'un vernis mat.

Le résultat obtenu est généralement satisfaisant, les émaux ont repris leur éclat et l'œuvre primitive est sauvegardée, puisqu'on peut faire disparaître les restaurations en lavant le vernis au moyen d'alcool. A cet égard, le procédé adopté par M. van Duyse offre d'incontestables avantages.

Un nombre considérable d'armoiries échappèrent heureusement, en 1794, au zèle étrangement conservateur du Magistrat gantois, parce qu'elles avaient été reliées, antérieurement à la Révolution, à l'intérieur des registres, à l'époque où plusieurs années avaient été réunies en un volume. 125 registres de la keure (1468 à 1643) et 6 registres des Parchons (1468, 1469, 1505, 1506, 1507 et 1523) furent préservés de la sorte ; ils offrent les plus remarquables des spécimens d'armoiries qui nous aient été conservés.

Y compris certaines armoiries fortement endommagées, le nombre total de celles qui sont arrivées jusqu'à nous est de 410. Les plus anciennes datent de 1468. Elles sont de format in-folio et présentent un réel intérêt historique, car elles ont été exécutées aux frais de la commune, en vertu d'un vieil usage.

Divers artistes furent chargés par le Magistrat gantois de peindre des armoiries sur les couvertures des registres scabinaux. Outre Hugo van der Goes, au sujet duquel M. Victor Van der Haeghen ne possède pas de preuves directes, Liévin van der Schelden et Arend van Winnendaele au XVIe siècle, Gaspard-Antoine van der Haeghen, Emmanuel et Pierre-Norbert van Reysschoot, au XVIIIe siècle, peignirent des armoiries d'échevins sur les registres, à la demande de la ville de Gand.

Bon nombre de ces armoiries sont de véritables œuvres d'art. Celle que nous reproduisons ci-contre appartenait à Messire Philippe de la Kéthulle, seigneur de *(le nom de la seigneurie est effacé)* chef-échevin de la keure, de 1536 à 1537. Elle dénote, avec une grande largeur dans l'exécution, une entente parfaite du dessin et des proportions.

Chose remarquable: plus on s'éloigne du moyen âge, plus ces représentations d'armoiries deviennent lourdes et grossières, plus elles perdent le caractère artistique qui distingue les blasons anciens.

Outre ses registres scabinaux, la ville de Gand avait exposé plusieurs registres provenant des vieilles corporations gantoises, du plus haut intérêt. Les brasseurs, les fendeurs de bois, les tanneurs, les charpen-

tiers, les bouchers possédaient au XVe siècle des livres enluminés avec un art merveilleux et reliés avec un luxe qui dénotait la richesse et la puissance de ces utiles institutions. Ces livres renfermaient la liste des maîtres, celle des compagnons, et celle des membres protecteurs ainsi que les statuts de la corporation.

Puisque nous en sommes à l'envoi fait par la ville de Gand à l'exposition héraldique de 1889, rappelons qu'elle a exposé également un fort bel armorial des Pays-Bas, du XVIe siècle, ainsi qu'un manuscrit somptueusement enluminé, de la même époque, retraçant la descendance, les alliances et les preuves de noblesse de la famille Mesdach de Ter Kiele.

Parmi les institutions publiques qui ont

pris part à l'exposition, nous devons signaler également avec éloges la bibliothèque de l'Université de Gand, dont le conservateur, M. Ferdinand Van der Haeghen, était en même temps président du Comité organisateur de l'exposition.

La bibliothèque universitaire a apporté un contingent très intéressant et très important à l'exhibition héraldique. Il faut rappeler tout d'abord le *Wapenboek* des souverains des Pays-Bas, des échevins de Gand, des pensionnaires et des corps de métiers de la ville de Gand, enluminé principalement par le célèbre miniaturiste flamand Liévin van der Schelden, qui vivait à Gand au XVIe siècle. Signalons en outre les portraits en pied et avec armoiries de divers comtes de Flandre; un livre d'heures avec calendrier ravissant, miniatures et armoiries de René d'Anjou; un manuscrit renfermant les blasons des chevaliers de la Table ronde, sauvé par M. Ferd. Van der Haeghen des mains d'une famille d'iconoclastes, où ce superbe ouvrage du XVe siècle, exécuté sur parchemin, était découpé par les enfants, au gré de leurs caprices; plusieurs manuscrits enluminés aux armes et chiffre de Raphaël de Marcatelle, abbé de Saint-Bavon à Gand, au XVe siècle; le curieux *Memorieboek* de Louis Parquin, de 1563; le splendide armorial de Brabant, sur parchemin in-folio, du XVIIe siècle, rempli de grandes armoiries; une charte des villes hanséatiques toute garnie de ses sceaux, et enfin une collection d'insignes armoriés portés par les volontaires belges lors de la révolution de 1790.

Parmi les collections particulières qui se sont généreusement dépouillées au profit de l'exposition, signalons avant tout celle du comte Thierry de Limburg-Stirum, sénateur d'Ostende, possesseur d'une des plus belles bibliothèques héraldiques du pays et archéologue éminent. A lui appartient le portrait de Pierre Lanchals, décapité à Bruges en 1487, qui attirait tout spécialement les regards des visiteurs de l'exposition; cette belle peinture est en effet attribuée à Hans Holbein.

Citons, dans cette même collection, à côté de bonnes reproductions modernes d'anciens manuscrits, l'arbre généalogique de la famille de Nieuwenhove, vrai modèle du genre, du XVe siècle, dont nous donnons une reproduction en noir (Pl. XIV); le beau registre des fiefs du châtelain de Gand, portant en tête de la première feuille une miniature représentant ce haut personnage à cheval; ce travail remonte à l'année 1394; un curieux armorial du XVe siècle dessiné à la plume, sur papier, et dont nous publions une feuille relative au duché de Brabant (Pl. XV); le recueil généalogique du chanoine de Joigny, travail d'une finesse extraordinaire, comme aussi les blasons de la famille de Draeck.

Un des attraits de l'exposition, était le grand collier de la Toison d'Or appartenant à Sa Majesté le roi des Belges. Signalons également, parmi les pièces de valeur : le *Recueil des armoiries des chevaliers* qui assistèrent au tournoi de 1429 à Bruxelles. Ce manuscrit, qui date de la fin du XVe siècle, si nous ne faisons erreur, appartient au baron Albert d'Udekem d'Acoz; — le livre d'heures aux armes de la famille de Diesbach, cadeau de noce offert à un Diesbach en 1514, exposé par le comte Amaury de Ghellinck d'Elseghem; les curieux émaux translucides du XIVe siècle, aux armes du chevalier Jean de Bracle et de sa femme, Marguerite de Vaernewyck, que nous reproduisons (Pl. XVI), et qui se trouvent enchâssés dans la reliure d'un ouvrage généalogique appartenant également au comte Amaury de Ghellinck d'Elseghem.

Beaucoup d'amateurs ont déjà admiré,

Arbre généalogique de la famille van Nieuwenhove.

Pl. XV.

Double grandeur.

ÉMAUX TRANSLUCIDES AUX ARMES DE JEAN DE BRACLE ET DE MARGUERITE DE VAERNEWYCK.

XIVe Siècle.

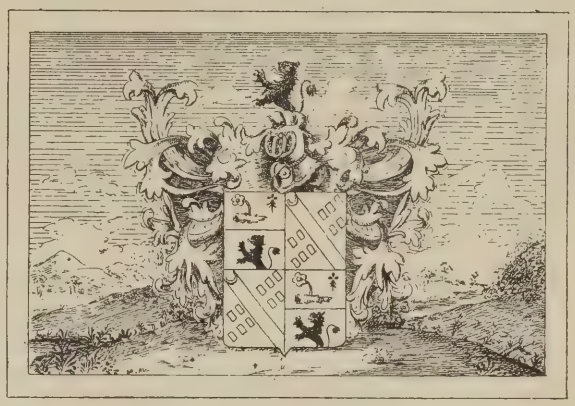
dans d'autres expositions, le beau fragment de tapisserie aux armes des de Nève entourées de huit quartiers, remontant à 1561 et appartenant au chevalier de Nève de Roden. On connaissait moins les tentures en soie du XVIIIe siècle, de fabrication chinoise, représentant les armes de la famille Gheelhand et exposées à Gand par un membre de cette famille.

La collection de méreaux armoriés des familles brugeoises et gantoises, formée par le baron Bethune-de Villers, qui prépare une importante publication sur les jetons usités dans les services funèbres et sur leurs propriétaires, offre un réel intérêt pour l'histoire locale ; quelques-unes de ces pièces ont un caractère artistique très marqué.

Nous ne pouvons pas songer à rappeler dans la *Revue de l'Art chrétien* les objets exposés principalement à cause des armoiries dont ils étaient ornés, tels que les porcelaines, les argenteries, les bijoux, les cristaux, les étoffes ; ces mille bibelots n'avaient guère d'importance au point de vue héraldique, mais ils donnaient à l'exposition une note gaie et offraient de l'attrait même aux amateurs peu initiés à l'art véritable.

Une remarque pour finir. L'observation que nous avons faite à propos des armoiries échevinales de Gand, qui perdent de leur valeur artistique au fur et à mesure qu'on s'approche de la fin du siècle dernier, peut s'appliquer au plus grand nombre des œuvres héraldiques exposées à Gand. Un spécimen d'armoirie officiellement exécutée en 1779 dans le diplôme conféré par Marie-Thérèse, le 17 juin de cette année, à Philippe Ysenbrant, confirme avec éclat cette observation, qui est toute à l'honneur du moyen âge et de l'art chrétien.

Nous voulons terminer notre travail par la reproduction de ces armes timbrées ; nos lecteurs les rapprocheront eux-mêmes des



blasons de la Toison d'Or et des armoiries des échevins de Gand, reproduits plus haut, et ce rapprochement sera plus éloquent que toutes les démonstrations pour montrer la supériorité, sur le terrain de l'art héraldique, comme sur tant d'autres terrains, de l'art du moyen âge, comparé à l'art de la Renaissance et aux arts qui en découlent.

ARTHUR VERHAEGEN.

Mélanges.

La restauration et la décoration intérieure des églises du Voralberg (Autriche).

TOUTE chose a deux aspects et les mots ainsi que leur signification, n'échappent pas à cette loi. Il en est ainsi « de la manie des restaurations » mots que l'on entend souvent répéter de nos jours. Si, en effet, on désigne par là certain purisme exagéré d'après lequel agissent parfois les architectes et les artistes, conformément à des ordres intéressés et qui a déjà causé un mal infini par la destruction inconsidérée de constructions et d'œuvres d'art appartenant aux formes et au style d'un art moins ancien que les monuments en restauration, cette expression d'une critique fondée paraîtra pleinement justifiée.

D'autre part, il est à regretter que souvent on stygmatise du même mot, cette sollicitude intelligente dont le réveil ne date pas de bien loin et qui a pour objet la réparation d'églises et d'autres monuments considérables au point de vue de l'art — parfois aussi de leur décor et de leur ameublement compromis par l'action du temps — tout en écartant ce qui n'a aucune signification historique et qui répugne au goût. Si ce travail a pour objet de débarrasser l'architecture primitive des superfétations postérieures, de remplacer des accessoires dépourvus de style et de caractère en rendant ainsi aux monuments du passé leur pureté, il ne saurait y avoir d'inconvénient. Ces sortes de travaux ne sont-ils pas d'ailleurs, plus que toute autre manifestation, la preuve éloquente d'un sentiment de foi vivace, d'un esprit de sacrifice réel, inspiré par l'amour de l'art religieux et national, qui ne saurait être prisé trop haut comme témoignage de la vie et de la piété des populations où ces sortes de travaux se produisent ?

Dans ce sens on pourrait parler, et ceci doit être constaté en premier lieu, du véritable « zèle de restaurations » très intelligent dans son ensemble, qui s'est particulièrement développé au cours du dernier quart de siècle dans le pays de Voralberg, en Autriche. Plus, peut-être que dans beaucoup d'autres contrées, il y a donné naissance à des travaux importants. Nous mentionnerons en premier lieu l'église paroissiale de Feldkirch, rebâtie par Hans Sturm en 1478, après un incendie. Elle constitue un double vaisseau, divisé par cinq puissants piliers et couvert par une voûte prismatique. Cette église a été ornée de peintures historiques et décoratives, exécutées par deux artistes très connus, Xavier Kolb et Hans Martin, hormis les peintures du chemin de la Croix et qui sont moins recommandables. Parmi les premières on remarque, tout d'abord, la magnifique frise de figures qui, s'étendant au haut des parois de la nef et du chœur, représente le cortège des élus allant vers le sanctuaire pour y adorer l'Agneau. Nous devons également une mention aux peintures de l'église de Notre-Dame de Feldkirch, exécutées par Martin dans le caractère de la période ogivale primitive ; dans le voisinage de Feldkirch, à Dorsibim, se trouve une église qui a reçu naguère un décor de même nature, par les fresques du peintre Plattner d'Inspruck récemment décédé ; grandes dans la conception et bien exécutées, ces peintures méritent de fixer l'attention.

La décoration picturale de l'église abbatiale de Mehrerau, près du lac de Constance, doit être citée comme l'un des travaux les plus considérables et les plus complets, dans le domaine de la restauration moderne des églises. Elle est due également aux artistes que nous venons de nommer, Messieurs Kolb et Martin. Cette église était restée propriété des religieux Bénédictins jusqu'en 1807, année où elle devait tomber sous le coup de la sécularisation introduite en Bavière, à laquelle le Voralberg était échu à la suite du traité de Presbourg. En 1854, les bâtiments réguliers, de même que quelques terres y adjacentes, furent acquis par l'abbé Léopold, du monastère cistercien de Wettingen au canton d'Argovie (Suisse), communauté supprimée et expulsée du canton. Les bâtiments claustraux, dont les murs seuls étaient conservés, se trouvaient à l'état de ruines, tandis que les constructions de l'économat et l'église étaient devenues, en 1839, la proie des flammes. Les décombres laissés par l'incendie étaient couverts de ronces, de sureau et d'une végétation

sauvage; mais, comme l'acquisition et l'appropriation d'un nouveau terrain sur les rives marécageuses du lac de Constance auraient exigé des sommes considérables, on préféra ériger la nouvelle église abbatiale sur les fondations de l'ancienne bâtie en 1738. Cette église fut construite en style plein cintre, sur les plans de l'architecte Baurath Riede de Munich ; la consécration solennelle eut lieu le 7 août 1859.

L'église, à une seule nef avec voûte en berceau, n'a que peu de membres architectoniques. Les transepts sont peu marqués et des pilastres de faible saillie, interrompus par une corniche à peine apparente, poursuivent dans la voûte par des arcs doubleaux, les divisions verticales. Offrant une étendue de 54 mètres en longueur, une largeur de 14 à 18 mètres, sur une hauteur également de 18 mètres, un chœur avec presbytère, ce vaisseau ne présentait pas des difficultés médiocres à la peinture murale. Cependant, grâce à la conception du peintre et à la vigueur avec laquelle il a réalisé sa pensée, cette construction, simple jusqu'à l'indigence, est devenue un temple somptueux. Maître Kolb l'a animée d'une série de compositions au nombre de 130, dont la plus grande mesure 7 mètres de haut sur une largeur égale, et tout cela dans le cours de quatre années de travail ! La difficulté de l'entreprise était énorme, mais l'extrême facilité de l'artiste dans le dessin, sa fécondité et sa force dans l'art de composer et de grouper ses figures, la justesse de son sentiment quant à l'harmonie des couleurs, enfin son expérience des procédés techniques, lui ont permis de résoudre rapidement un problème effrayant pour des hommes moins bien doués. Cet artiste, d'une si grande originalité et d'un talent si sûr, est décédé l'été dernier dans sa ville natale, à Ellwangen, dans le Wurtemberg. Il a été le disciple favori du directeur de l'Académie de Munich, Guillaume Kaulbach, et depuis plus de vingt ans, avait complètement renoncé à la peinture de chevalet, pour s'adonner exclusivement à la peinture murale et à la décoration des églises. Ses nombreuses créations dans ce domaine témoignent de progrès constants, non seulement quant à la profondeur de la pensée, mais encore dans la beauté de la forme et l'intelligence de la composition; à la vue de ses travaux, il est permis de le placer au rang des maîtres les plus importants de la peinture monumentale moderne.

On doit considérer toutefois les peintures exécutées à l'église de Mehrerau comme le couronnement de la carrière de l'artiste. Ici le développement de son génie créateur, son tempérament personnel apparaissent dans toute leur force pour ainsi dire élémentaire ; c'est un monument qui, nous l'espérons, consolidera la gloire du peintre pendant des siècles. La composition de ses scènes est d'une grande beauté esthétique; pleine de vie, de mouvement, et d'une aisance que fait valoir la sûreté de son dessin. Les procédés techniques et la coloration de Kolb sont à la fois faciles, délicats, tendres dans les nuances, tandis que l'expression des têtes est pleine de caractère et de profondeur. A la vérité,plus d'un critique trouvera que la tonalité manque de vigueur et le modelé de sentiment plastique. Nous-même, nous pourrions peut-être émettre le désir de voir dominer la partie historique des peintures de l'église sur les parties purement ornementales.

On doit les peintures purement décoratives à Hans Martin de Munich qui, dans bien des circonstances, a été le collaborateur de Kolb. Né, comme lui dans le Wurtemberg, il s'est associé à l'œuvre de son compatriote, et au cours de trois campagnes, il a exécuté, d'une manière non moins magistrale, la partie du travail qui lui était confiée. Très rompu, par les nombreux travaux exécutés dans le Wurtemberg, le Voralberg et en Souabe, à toutes les difficultés de la peinture ornementale, aussi bien de l'ancien style chrétien que des styles plus modernes, il crut pouvoir choisir pour le décor d'une église où règne le plein cintre, le style roman, à la fois sévère et solennel dans les formes, mais franc dans la tonalité des couleurs. Les deux artistes s'entendaient à merveille à se faire valoir ainsi mutuellement, et à établir dans l'ensemble l'harmonie de style et d'impression qui semble le point le plus important dans une œuvre de décoration picturale, puisque c'est là le secret de tout l'effet, de toute la valeur esthétique d'une œuvre d'art de cette nature. Dans l'église de Mehrerau, la partie décorative montre une grande variété de motifs et de dessins qui, dans leur richesse restent toujours subordonnés comme tracé et comme coloration à l'effet architectural, de sorte que, malgré la

sobriété extrême de la construction, l'ensemble, grâce à la peinture, impressionne de la façon la plus heureuse. Tandis que Martin s'en tenait, dans ses travaux décoratifs, au style roman, incomparable dans sa pureté et complet dans son développement historique ; dédaignant tout mélange soit avec des motifs d'ornementation moderne, soit avec des éléments empruntés à l'antiquité, son confrère Kolb, de son côté, évitait avec grand soin dans le cycle de ses peintures historiques, l'imitation des types byzantins trop en faveur dans la période romane et qui,dans leur roideur et l'absence d'expression des physionomies deviennent souvent intolérables. Son idéal paraît, au contraire, trouver une expression dans les nobles formes et les créations qui, à partir du commencement du XIVe siècle, caractérisent l'école de Sienne, et plus tard développées par le pinceau d'un Jean de Fiesole, cherchent à ramener parmi nous les célestes visions. Kolb y tendait du moins et, selon nous, c'est la meilleure voie que pouvaient suivre les deux artistes dans leur travail ; d'une part les formes décoratives du style roman avaient atteint le plus haut degré de floraison, aussi complète dans sa beauté vivante que riche dans la variété, tandis que la représentation de la figure humaine avait généralement dégénéré en un formalisme dépourvu de pensée et de sentiment, jusqu'à ce que l'art gothique primitif, prévalant dans le domaine de la peinture comme dans celui des arts plastiques, se manifesta par des fleurs exquises d'un développement nouveau, aussi rapide qu'éclatant et dont les créations ont encore conservé aujourd'hui comme alors, tout leur charme magique (1). De cette manière les deux maîtres ont réussi à maintenir dans un équilibre harmonieux tout le décor pictural de l'édifice ; peintures légendaires ou historiques, et décor, l'une est digne de l'autre. C'est là un fait qui ne contribue pas médiocrement à caractériser les peintures de Mehrerau, comme un modèle de peinture monumentale.

C'est à un prélat, ami du peintre Kolb, mort peu de temps avant lui, au docteur Joseph Schwartz, curé doyen à Ellwangen, écrivain érudit, que l'on doit le thème iconographique, que l'on peut faire connaître en peu de mots. L'abside du chœur, ainsi que la voûte en berceau du chœur supérieur et inférieur,représentent d'après les données de l'Apocalypse, la Jérusalem céleste et les préparatifs à la rénovation spirituelle de l'humanité. Dans le chœur inférieur nous voyons Dieu, l'Éternel, assis dans son trône, entouré des 24 vieillards, des neuf chœurs des anges, et des différents groupes de saints, disposés dans l'ordre de la litanie de tous les saints. Au chœur supérieur apparaît l'Agneau,sur le livre avec les sept sceaux, au milieu des différentes scènes de sa vie de sacrifice sur la terre : le crucifiement, la sainte cène avec leurs figures de l'ancienne loi. Le sacrifice de Noë, Melchisédec, le serpent d'airain, la manne au désert, tandis que l'on voit dans la Concha du chœur supérieur, le Christ sur son trône entre deux anges adorateurs, comme l'Homme-Dieu entré dans sa gloire, à la suite de son obéissance jusqu'à la mort sur la croix. Il y apparaît comme roi, comme docteur enseignant, comme juge de l'humanité. Les deux parois, à côté de l'entrée, montrent nos premiers pères chassés du paradis, et leur pénitence après la chute, tandis que sur les autres parois, à côté des fenêtres se développent l'œuvre de la mission pour réaliser la vocation de l'humanité à la Rédemption, et les scènes des Actes des Apôtres. Le transept et le mur de l'est du chœur sont historiés par des compositions de la vie de la sainte Vierge à laquelle sont consacrées les églises de l'Ordre cistercien. Entre ces différents tableaux on remarque particulièrement la figure colossale de Marie, abritant sous son manteau tutélaire les fidèles de

1. Notre savant collaborateur nous semble aller ici un peu loin dans son dédain pour l'art roman en ce qui concerne la représentation de la figure humaine. Il nous suffira de rappeler ici la toreutique des Byzantins et les sculptures sur ivoire dont la *Revue de l'Art chrétien* a donné un si bel exemple dans le diptyque Harbaville. Les peintures des manuscrits grecs du Xme siècle conservés à la Bibliothèque de Paris N° 139 et 70, qui représentent les quatre évangélistes ; les peintures du XIe siècle du manuscrit N° 1208, même bibliothèque ; les mosaïques de Montreale près Palerme; celle de la chapelle palatine de la même ville ; les reliefs de l'église Sainte-Marie, à Halberstadt et à Hildesheim ; ceux de la châsse de saint Hadelin de Visé et des fonts baptismaux de Saint-Barthélemy à Liége ; les peintures murales de Saint-Savin en France, de la cathédrale de Tournai en Belgique et bien d'autres monuments, tous ces travaux où la figure humaine est représentée témoignent d'une grande époque dans toutes les manifestations de l'art.

N. D. L. R.

toutes les classes, peinture qui se distingue par le grandiose des lignes, et le soin avec lequel elle a été achevée.

Les parois inférieures du sanctuaire du lieu affecté aux saintes fonctions et à la récitation des prières liturgiques, sont consacrées à la représentation des scènes de la vie monastique conformément au précepte « *ora et labora* ».

Sur celles du chœur inférieur on voit les images des saints de l'Ordre de Cîteaux, qui sont encore complétées par les statues placées dans les niches des pilastres. Parmi celles-ci, on voit à des places particulièrement évidentes, les figures de saint Benoît, le grand fondateur de l'Ordre, et de saint Bernard le plus grand saint de l'Ordre de Cîteaux. Il est agenouillé devant la Madone, prononçant (dans la cathédrale de Spire) les paroles de son *Salve Regina* « *O clemens, o pia, o dulcis Virgo Maria* ».

Dans la nef de l'église l'artiste a reproduit, indépendamment des faits principaux de l'histoire des Apôtres, les sujets qui font connaître l'activité apostolique des religieux de l'Ordre de Cîteaux. Ces peintures, de même que celles du chœur, sont encadrées d'intéressants motifs d'ornement architectural, et sont continuées dans le berceau de la voûte par des compositions tirées de la vie de saint Benoît.

Des statues, dont la dimension dépasse la grandeur naturelle, représentant des Pères de l'Église et les figures dominantes de l'Ordre de Cîteaux, couvertes de riches dais, sont établies sur les pilastres entre les fenêtres, interrompant ainsi les dispositions monotones de l'architecture. Au premier pilier d'angle, du côté méridional, se trouve, à la place de l'une de ces statues, la chaire de vérité. Exécutée dans le style roman et ornée des images en relief des quatre évangélistes, cette chaire peut être considérée comme un petit chef-d'œuvre de polychromie. Enfin, au sommet de la voûte, on voit les armoiries du pape, celles de la famille des Habsbourg, des de Wettingen, ainsi que le blason du nouveau prieuré de Mehrerau. Ces différents blasons sont complétés par des écussons à la balustrade des orgues, où l'on voit les armoiries du comte de Raczynski et celles de sa dame, de la maison des Wallenstein, qui rappellent les principaux bienfaiteurs de l'église.

Ces indications suffiront à faire comprendre la valeur de cette œuvre de restauration grandiose, animée d'un véritable souffle ecclésiastique, l'une des plus importantes du Voralberg. Il nous reste maintenant à signaler quelques autres travaux de peinture monumentale, exécutés par le collaborateur et le disciple du maître décédé, par le peintre Hans Martin de Munich dont il vient d'être question. Parmi ceux-ci il convient de mentionner, en premier lieu, les peintures de la chapelle de la Congrégation, également à Mehrerau, traitées en style roman, mais avec encore plus de magnificence que celles de l'église principale.

Ici les dispositions de l'architecture, rappelant plus ou moins celle de la Renaissance, et le plafond peu élevé où déjà se trouvait une peinture de mérite, offraient plus de ressources au pinceau du peintre décorateur.

Le plafond fut restauré, et les parois peintes en ton vigoureux ont été ornementées de décors dans le caractère de la renaissance italienne dont les motifs sont d'une grande délicatesse.

Après ces différents travaux, il convient enfin de citer encore la restauration de l'église de Bregenz, sur le lac de Constance, achevée seulement au cours de l'été dernier. Celle-ci est traitée dans le style rocaille compris à la vérité, non dans l'expansion de ses exagérations, mais plutôt dans ce qu'il a de plus élégant, et en lui conservant son caractère purement décoratif.

C'est en se conformant à ce caractère, que l'artiste a donné aux reliefs en stuc une tonalité claire et tendre, accusant les saillies d'or de différentes nuances et ajoutant, où cela semblait nécessaire, l'ornementation tracée par le pinceau au décor du stucateur. Cet ornement peint se détache d'une manière très distinguée, d'un fond tantôt bleu verdâtre, tantôt gris donnant sur le jaune, et ce parti-pris, assez original, ajoute beaucoup à l'effet de l'ensemble. Avec une grande intelligence du décor architectural, la tonalité est plus chaude et plus vigoureuse dans les régions inférieures, et, en opposition avec le plafond, l'ornementation s'enlève en clair sur le fond. A Munich, nous voyons, à la vérité, un parti-pris contraire.

En général, il convient de constater que, tout en respectant l'harmonie générale de son travail, l'artiste a su, par une opposition habile de tons

chauds et de tons froids, faire valoir les richesses de sa palette, sans aboutir au papillotage. Les vitraux du chœur ont été fournis par l'établissement Mayer pour travaux d'églises. La peinture du plafond, au chœur comme au vaisseau, a été restaurée et en partie repeinte, par MM. Martin et Pacher de Munich, et les murs de l'abside ont été historiés au moyen de figures représentant les anges du jugement dernier (Apocalypse, chap. X). Les autels, de même que la chaire de vérité, sont en imitation de marbre, et ont été, comme l'orgue, restaurés avec soin et rendus à leur aspect primitif. F. FESTING.

Saint-Géosmes, 5 juillet 1890.

MESSIEURS,

C'est avec reconnaissance et bonheur, que j'ai vu recommandée dans votre excellente *Revue de l'Art chrétien*, la reconstruction de la crypte et de la basilique des saints jumeaux : Spéosippe, Éléosippe et Méléosippe, premiers martyrs de Langres.

Dès l'année 1865 les membres de la Société archéologique de Langres écrivaient dans leurs mémoires (1) : « Mais cette pauvreté n'est pas ce « qu'il y a de plus à déplorer : la solidité même « de l'édifice se trouve gravement compromise. « Les murs, les toits, les voûtes, la crypte, tout « dans cette église a besoin de promptes et sé- « rieuses réparations. Malgré les sacrifices de la « paroisse de Saint-Géosmes, malgré le zèle de « ses respectables curés, il n'a pas été possible, « depuis plus d'un demi-siècle, d'entretenir con- « venablement et moins encore de restaurer un « bâtiment aussi vaste. Aussi cet édifice si inté- « ressant marche à grands pas vers sa ruine. »

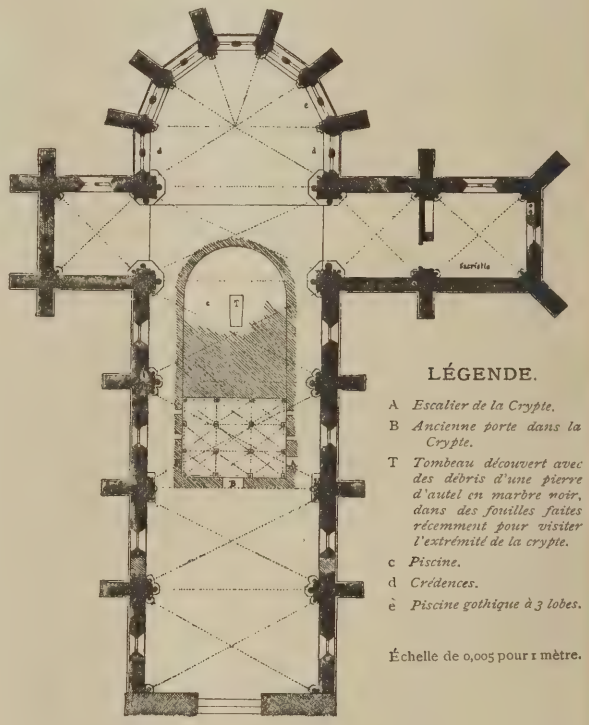
Un comité ayant à sa tête Nos Seigneurs les Évêques de Langres, d'Autun et de Dijon, et une élite des notabilités catholiques de la Haute-Marne, fait un appel au public chrétien pour la reconstruction de cette crypte et de cette basilique, berceau de la foi dans notre pays.

C'est pour engager, le public à répondre à cet appel, que je vais mettre sous ses yeux la monographie de l'église de Saint-Géosmes.

1. Tome II, p. 211.

Monographie de l'Église de Saint-Géosmes, près Langres, Haute-Marne (1).

L'ART architectural du XIIe et du XIIIe siècle a laissé de nombreux monuments dans le diocèse de Langres, et l'église de Saint-Géosmes est un des types les plus purs de cette grande époque.



Cette église n'a plus ses dimensions d'autrefois. Au moment où l'antique abbaye fut destinée à une maison de retraite pour les vieux prêtres, en 1780, on détruisit la partie ouest du monument, ainsi que le cloître et presque toutes les constructions dépendant de l'abbaye, et des modifications furent apportées à l'église. Mais ce qui en reste a un double intérêt, car en dehors de l'édifice du XIIIe siècle elle permet d'étudier l'ancienne crypte, qui est le monument religieux le plus ancien de la Haute-Marne. La crypte de

1. En ce travail, je me servirai des mémoires de la Société historique et archéologique de Langres (Tome II, p. 215 et suiv.). Pour bien décrire cette antique église, ces messieurs ont rétabli par la pensée, tout ce que les siècles et la Révolution ont fait disparaître. Ils nous ont ainsi donné une idée de ce qu'elle était autrefois.

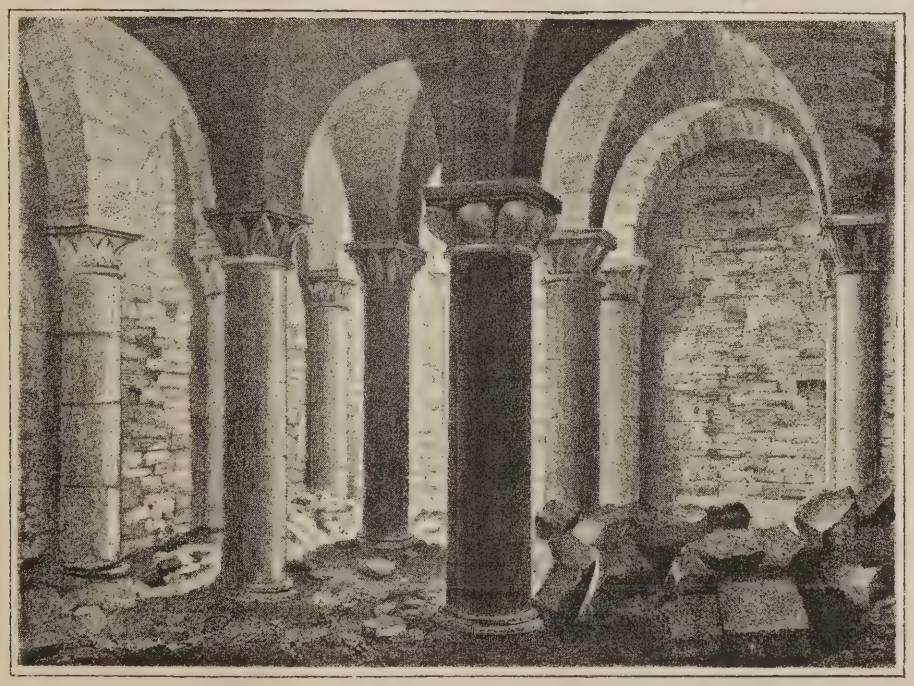
Saint-Géosmes, élevée sur le lieu où ont été inhumés les saints Jumeaux, est placée sous les deux travées qui précèdent le transept de l'église. Sa construction doit remonter vers la fin du XIe siècle, époque assez rapprochée du martyre des saints Jumeaux.

On ne saurait assigner une date plus récente au style grossier du monument, en le comparant avec les édifices construits dans les environs de Langres à des époques postérieures : « Le travail incorrect des bases et des chapiteaux, dit M. l'abbé Bougaud, dans son intéressante étude, la grossièreté des moulures, l'absence de proportions et de goût dans les lignes accusent un âge reculé, et permettent de croire que cette crypte est un monument de la période romane primitive. »

Il ne reste plus maintenant de l'antique chapelle, que seize colonnes supportant les voûtes de la partie où l'on peut pénétrer ; tout le reste est inaccessible ; les voûtes sont enfoncées, et une muraille en pierre grossièrement appareillée termine la crypte du côté de l'orient.

Entre chaque colonne, sur les faces latérales, se trouvent des ouvertures en forme de soupiraux, qui servaient à donner de la lumière à la crypte, dans les temps de la primitive église, et avant la reconstruction de l'église actuelle. La disposition de ces soupiraux doit faire présumer que l'église ancienne ne devait pas avoir des dimensions, en largeur au moins, bien différentes de celles de la crypte, et on peut en conclure que l'église bâtie sur le tombeau des saints Jumeaux avait des proportions bien moins considérables que l'édifice qui nous reste aujourd'hui.

C'est en 1860, que la Société historique et archéologique de Langres, comprenant tout l'intérêt attaché à la crypte, voulut se rendre compte de son étendue et de sa forme. Elle y parvint, mais au prix de quelles difficultés ! A mesure qu'on découvrait dans ce terrain formé de déblais de démolitions, soit une colonne, soit un chapiteau, etc., bien vite il fallait combler le vide, dans la crainte d'éboulements et de graves accidents.



Crypte de l'église Saint-Géosmes (1860).

L'église supérieure qui paraît avoir été construite vers la fin du XIIe siècle, à l'époque où la transition du roman à l'art ogival eut lieu dans le diocèse de Langres, a la forme d'une basilique terminée à l'orient par un chœur polygonal de sept côtés dans chacun desquels on voit une grande fenêtre géminée. Au nord et au midi

de la travée contre le chœur, se trouvent deux chapelles donnant à l'église l'ensemble d'une croix latine.

Contre la chapelle, au sud, il existe une autre construction voûtée servant aujourd'hui de sacristie, mais qui devait certainement être autrefois une chapelle, à en juger par la disposition des fenêtres, dont l'une, celle de l'est, est géminée, et surmontait l'autel, tandis que l'autre, au sud, est simplement à lancettes. Une piscine ancienne existe encore au bas de cette dernière fenêtre.

Bâtie sur l'ancienne crypte qui servit de tombeaux aux saints Jumeaux, l'église de Saint-Géosmes a été conçue dans des dimensions très grandioses, et édifiée avec tout le luxe des constructions exécutées par les communautés religieuses du moyen âge.

Voici la description que nous a laissée de l'église Du Molinet en 1690. « Cette église est « construite toute en pierres de taille, au dedans « comme au dehors, soutenue de 16 arcs-boutants, « 171 pieds de longueur, 32 de largeur dans « œuvre. La forme de l'église est comme celle « des anciennes basiliques : le chœur de 70 pieds « de long, deux chapelles qui font croisillons, « chacune de 18 pieds de profondeur. Entre la « nef il y a un vestibule pour la commodité des « chanoines : la nef est la paroisse pour le village : « la chapelle du côté de l'épître est celle où fut « enterré saint Céolfrid. Le clocher sert de vesti- « bule. Une belle et haute tour sur laquelle on a « placé une aiguille d'un exhaussement considé- « rable. Il n'est point en toute la France de plus « belle maçonnerie de pierres dures, et polies « comme la plus tendre. »

Mais, malheureusement, la belle flèche a été supprimée, et la nef raccourcie de plusieurs travées. Les voûtes aux nervures si élégantes de la vieille église ne restent plus maintenant que dans le chœur et dans la travée des chapelles. Les piliers engagés de la face sud ont fléchi par suite de la démolition du cloître, et l'on a eu pour la stabilité des voûtes des inquiétudes telles qu'on a cru devoir les démolir. Les arcs-doubleaux en pierre, aux formes si pures, ont été remplacés, ainsi que les nervures, par des charpentes grossières avec un lattis recouvert de mortier.

Les piliers engagés sont composés d'un massif faisant corps avec les contre-forts ; au centre se trouve la colonne principale supportant l'arc-doubleau, et de chaque côté, les colonnettes sur lesquelles reposent les nervures. Dans quelques parties, les colonnes supportant les arcs-doubleaux ne se prolongent pas jusqu'à la base, et sont terminées par une espèce de cul-de-lampe vers le milieu de leur hauteur. Les tailloirs des chapiteaux, formant un polygone de huit côtés, sont profilés avec soin, et les sculptures sont de la plus grande variété. Les bases sont aussi différentes et de forme très élégante. Les piliers d'angle des transepts sont portés sur des bases ayant les proportions les plus heureuses, mais malheureusement quelques parties ont été supprimées.

Les parties de l'église, seules encore à peu près intactes, sont le chœur et les transepts. C'est là que le constructeur a mis le plus grand soin à bien terminer son œuvre ; aussi nous a-t-il laissé à Saint-Géosmes un des plus curieux monuments de l'époque de transition.

Les fenêtres du chœur sont géminées et d'une grande dimension : elles ont une hauteur de 5 mètres 80 centimètres. Le cordon de l'archivolte intérieure est soutenu par deux colonnettes très fines supportant des chapiteaux en harmonie avec ceux des colonnettes sur lesquelles reposent les nervures. Dans les trois fenêtres du fond un cordon semblable d'archivoltes règne à l'extérieur, mais, chose bizarre, les quatre autres fenêtres, bien qu'étant de forme ogivale à lancette, sont encadrées dans un plein cintre chanfreiné. Ce mélange de plein cintre et de courbes ogivales dans la partie la plus ornée de l'église est encore une preuve que sa construction date de l'époque de transition. Les trois fenêtres du fond portent sous l'archivolte une rosace en relief formée de feuilles d'acanthe, preuve encore de l'ancienneté de l'église, puisque plus tard, les ornements de cette nature furent remplacés par une rosace ouverte.

Les faisceaux supportant les nervures du chœur sont composés d'une colonnette de diamètre moyen, plus petit que celles des arcs-doubleaux, s'élevant à $8^{m}25^{c}$ du pavé de l'église, et de deux autres très grèles arrivant à la hauteur des lancettes des fenêtres. Cette disposition très

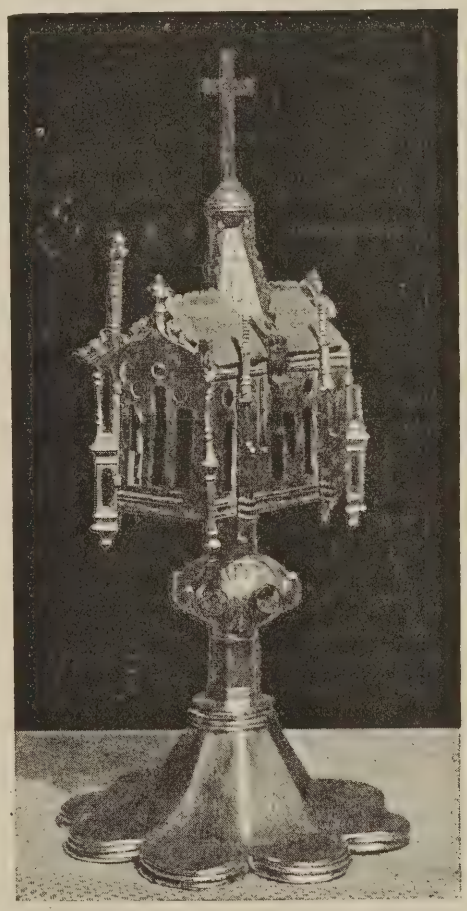
heureuse donne aux faisceaux un ensemble élégant, et rompt l'uniformité des grandes lignes qui se continueraient dans l'église. Elle ajoute, en outre, une décoration bien plus riche au chœur, tout en lui conservant l'harmonie avec le reste de l'édifice. Les nervures sont simplement chanfreinées et réunies au moyen d'une rosace sculptée dans l'axe de la nervure partant des deux faisceaux du chœur, laquelle semble former un arc-doubleau.

Un cordon portant un profil en chanfrein règne dans tout le périmètre de l'église en bas des fenêtres ; le même cordon se répète à l'extérieur du chœur entre les contre-forts.

Mais ce qui complète la décoration du chœur, ce sont les deux crédences placées sous les deux premières fenêtres, et la piscine, qui est à côté de la crédence, à droite de l'autel. Cette dernière surtout est traitée avec le plus grand soin ; la sculpture est bien comprise, mais, malheureusement, les couches successives de badigeon dont ces parties ont été couvertes leur ont enlevé leur finesse et les rendent un peu lourdes. Le fond de la piscine est formé d'une décoration composée d'un assemblage de cercles concentriques entrelacés avec des carrés ornés de feuilles ayant très peu de saillie sur la pierre. Au-dessus, à la hauteur des chapiteaux, règne une frise en feuilles d'acanthe séparées par des têtes de pavots ; trois arcades ogivales reposant sur quatre colonnettes complètent la disposition de la piscine, qui est entourée, en outre, d'un cadre profilé venant se perdre contre la base des deux colonnettes d'extrémité. Une plinthe, formée d'ovales entrelacés, règne au bas derrière les bases. Ce petit monument, d'un goût très pur, rappelle la bonne époque du XIIIe siècle.

Les crédences sembleraient appartenir à une époque postérieure à l'église, quoique bien certainement elles aient été ménagées dans les murs lors de la construction. Les colonnes cannelées qui supportent la voûte en cintre très surbaissé, les chapiteaux de style grec, leur entablement, tout a du rapport avec l'architecture de la renaissance, mais il est impossible de les attribuer à cette époque. Il n'est pas étonnant d'ailleurs de voir des écarts de style de cette nature dans les édifices du diocèse de Langres ; la cathédrale même en offre de nombreux exemples, qui s'expliquent facilement, quand on se rappelle que la ville de Langres était essentiellement romaine, et que de nombreux monuments de cette époque y ont été exécutés. Les constructeurs du moyen âge ayant sous les yeux les types laissés par l'occupation romaine, ne se sont fait aucun scrupule d'en emprunter quelques parties.

Les fenêtres de la nef sont à lancettes très élancées, larges seulement de 0^m.80 cent. et hautes de 5^m.25 cent. Elles ne portent aucune décoration ni intérieure ni extérieure. Cette grande simplicité est d'un très bon effet, et donne à l'église un aspect imposant.



Reliquaire du XIIIe siècle à l'église Saint-Géosmes.

Les murs sont terminés extérieurement, par une corniche taillée en chanfrein supportée par des modillons en écussons, paraissant être un type tout particulier au diocèse de Langres. Ces modillons, quoique d'une grande simplicité, sont d'un grand éclat en raison du jeu de la lumière et des ombres.

Les contre-forts sont assez lourds à la base ; ils sont composés de plusieurs retraits, et surmontés d'un rampant terminé en batière avec un trèfle formé par la moulure de la partie supérieure. Cette disposition donne à l'extérieur de l'église un aspect assez original.

Je ne puis passer sous silence une Madone d'une grâce naïve et touchante, et d'un style remarquable qui se trouve dans notre église.

Vierge du XIIIe siècle à l'église de Saint-Géosmes.

M. l'abbé Bougaud a écrit : « Nous ne résistons « pas au plaisir d'indiquer aux amis de la vieille « sculpture, une Vierge de la fin du XIIIe siècle, « que l'on voit encore aujourd'hui dans l'église « des Saints-Jumeaux près de Langres. Ce qu'ils « y remarqueront surtout avec intérêt, ce sont les « sculptures du piédestal. Saint Bénigne y est « représenté debout, près de la cuve baptismale, « les bras étendus comme ceux d'un homme en « prière : les trois saints Jumeaux s'avancent « pour recevoir le saint baptême. Le premier « semble frapper à la porte pour indiquer qu'il en « demande la grâce. La forme des habits, le des- « sin de la cuve baptismale mériteraient de fixer « l'attention des archéologues. »

« Exprimons le vœu, disent les honorables membres de la Société historique et archéologique de Langres, que l'église de Saint-Géosmes puisse être sauvée de la ruine. La commune et la fabrique de Saint-Géosmes sont animées de la meilleure volonté, mais ne possèdent pas de ressources suffisantes, nous n'osons dire pour en faire une restauration complète, mais pour la préserver d'une ruine qui peut être prochaine. Elles emploient à la couverture tout ce qu'elles peuvent consacrer au vieux monument de leurs faibles budgets, mais elles sont loin d'y suffire.

« Vers 1840, l'église de Saint-Géosmes a été classée parmi les monuments historiques ; on devait croire sa conservation assurée, on espérait que ce remarquable édifice sortirait enfin de ses ruines dans la pureté de son style rajeuni. Mais quelques années plus tard elle a été rayée de la liste, sans qu'on en sût le motif, et le vieux temple élevé par les siècles de foi est resté là voyant chaque année se détacher ses plus nobles pierres, sans qu'une main artistique et filiale soit venue les ramasser.

« Il serait cependant à désirer que, dans l'intérêt de l'art, on ne laissât pas tomber un monument si curieux par sa construction et si intéressant par ses souvenirs. »

N'est-ce pas pour moi un devoir, Messieurs, de tenter cette pieuse restauration ? Les temps sont difficiles, je le sais ; les catholiques ont une foule de bonnes œuvres à soutenir, ils donnent partout. Et pourtant nous venons aussi, dans notre pauvreté, leur tendre la main. Il le faut. A tous nous demandons une obole, si minime soit-elle. Nous la demandons au nom des saints Jumeaux, au nom de cette terre arrosée de leur sang qui a produit l'église de Langres.

Le secrétaire du Comité :

V. Bigolet,
Curé de Saint-Géosmes
près Langres (Haute-Marne-France).

Prière d'adresser les offrandes à M. l'abbé V. Bigolet, curé de Saint-Géosmes près Langres, Haute-Marne (France) ou au bureau de la *Revue de l'Art chrétien.*

Revue des Inventaires.

XLVIII. — Le pape Jean XXII (1318-1324).
(Suite.)

Ymago, image a deux sens : une statuette d'ornement, sur une croix d'autel (n° 71), où ces images peuvent représenter la Vierge et saint Jean assistant à l'agonie du Christ ; une statuette pour parer l'autel ou renfermer des reliques (nos 72, 73, 74, 75, 79). Ce sont deux anges (1), saint Jean Baptiste et saint Jean évangéliste ; saint Pierre et saint Paul, avec une thèque ou custode, « cum duobus repositoriis reliquiarum » ; la sainte Vierge, couronne en tête, fleur à la main, montée sur un pied, « cum pede », de grande dimension, « magnam » et renfermée dans une caisse blanche, marquée extérieurement d'un signe pour aider à la reconnaître, « caxa alba, signata tali signo » (2).

L'argenterie de la chambre du pape, se réduit à deux ustensiles : un *pitalfulus*, pour faire chauffer l'eau ou toute autre liqueur (n° 80) et un bassin à barbe (n° 81) (3).

Les tentures se rencontrent en cinq endroits : le grand consistoire (4), le consistoire ancien, le consistoire neuf et les deux chapelles.

Les étoffes mentionnées sont : le *cataxamit* (5), (n° 89) ; le *diapré* (6), qui est blanc, rouge ou vert (nos 84, 90, 92, 100, 104, 105, 112) ; la *serge* verte (7), (n° 97), le *sindon* (n° 109) ; le *tartaire* (8), de plusieurs couleurs ou doré (nos 93, 94, 183) ; le *velours*, rouge ou violet (nos 92, 96, 107) et la *toile*, verte ou rouge, qui est employée aux doublures (nos 95, 102, 104).

La matière dont elles sont confectionnées est la laine ou la soie (n° 101).

L'ornementation admet des *figures*, des *oiseaux*, des *compas* (9) et des *roses*.

L'emploi est multiple : dossier d'autel (10) (n° 116), avec un crucifix et des images, d'œuvre d'Angleterre (1) ; *surciel* (2) pour le trône (n° 112), courtines ou rideaux (n° 110) ; revêtement de la *cathedra* ou siège fixe (nos 84, 87, 88, 96) et du *facistorium (faldistorium)* (3), siège pliant et mobile (nos 106, 107) ; coussins (n° 88) ; touaille (n° 108), pavillon (n° 109), tapis de pied (nos 86, 113, 115).

Le *pannus laneus* ou *de lana* n'est autre chose qu'une tapisserie, destinée à couvrir les murailles.

Deux expressions nécessitent une explication particulière. *Esparacier* se dit d'un champ de courtine (n° 110). Ce mot n'est pas dans le *Glossaire archéologique*, mais j'y observe : « *Esparre*, barre, traverse de bois ou de fer, penture de porte ». On peut donc supposer un tissu à barres. Au n° 97, la serge verte est qualifiée « de camp̄ ». Ne pourrait-on pas interpréter *Campania ?* La Champagne serait le lieu de fabrication, et l'étoffe aurait pu être achetée aux célèbres foires de Troyes.

Le *papilio*, dans Du Cange, a le double sens de *pavillon* et de *dais*. Le pavillon pontifical était surmonté d'une statuette d'ange, c'est-à-dire de l'archange saint Michel, la lance en main (n° 109) (4).

Le dais est enregistré sous le n° 108. Ses quatre bourdons (5) ou bâtons, recouverts d'argent, supportent chacun un ange de même métal, et de l'un à l'autre est tendue une pièce d'étoffe, que les anciens Ordres romains appellent *mappula* (6).

L'étiquette de la cour papale fut fixée à Avignon, au moins dans ses parties essentielles et s'est conservée à Rome presque intacte jusqu'à nos jours. Voyons donc ce qu'il faut penser des couleurs et des étoffes.

Le velours (7) est réservé exclusivement au souverain pontife, aussi en fait-on une housse pour le siège de son trône. La soie est propre à

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 319.
2. Le Musée chrétien du Vatican garde de Jean XXII une mitre de damas et un *Agnus Dei* (*Œuvr. compl.*, t. II, p. 220, 221, nos 468, 470).
3. « Un bacin à barbier d'argent » (*Inv. du duc de Normandie*, 1363). — « Unus pelvis argenti ad barbigandum » (*Inv. du chât. de Cornillon*, 1380).
4. La grande salle du consistoire servait à la création des cardinaux, à la préconisation des évêques et aux audiences solennelles : les autres salles étaient réservées aux consistoires secrets (*Œuvr. compl.*, t. II, p. 29.)
5. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 500, au mot *cataxamitum*.
6. *Ibid.*, p. 105, au mot *diaspre*.
7. *Ibid.*, t. I, p. 575, au mot *serge*.
8. *Ibid.*, t. II, p. 528, au mot *tartaire*.
9. Voir sur ce mot *Ibid.*, t. III, p. 430.
10. *Ibid.*, t. II, p. 505, aux mots *dorsale, dossale, doxale, dossier*.

1. *Œuvr. comp.*, p. 517, à *opus Anglicanum*.
2. *Ibid.*, t. I, p. 576, à *surciel*.
3. *Ibid.*, t. II, p. 508, à *faldistorium*.
4. Voir l'histoire du pavillon dans le tome III, p. 339-346.
5. Du Cange n'a pour *bordo* que les deux sens de « baculus cantoris » et « baculus peregrinantium » ; de même dans le *Glossaire archéologique*.
6. Voir *Mappula* dans Du Cange, qui renvoie au Rational de Guillaume Durant. Or elle était en toile, comme la *tovalia*. Ceci explique comment, dans l'Inventaire de Saint-Jean de Latran, de 1455, le dais de la procession des Rameaux est blanc, quoique de damas : « Pro damaschino albo... pro pallio seu baldachino novo quod primo portatum est supra S. D. N. papam die dominica in ramis palmarum ».
7. *Œuvr. compl.*, t. III, p. 229.

la cour qu'elle distingue (1), mais la laine n'y est pas inconnue, car elle caractérise la pénitence et le deuil (2).

Le rouge est resté la couleur papale par excellence, en signe de souveraineté (3). Les « couleurs diverses » sont de fantaisie et donnent la note gaie. Le violet convient aux temps de pénitence, comme l'avent, le carême, les vigiles et aussi aux offices funèbres. Le vert est une couleur neutre, pour les temps qui n'en ont pas une particulière ; elle est attribuée surtout aux féries. Enfin, le livide ou cendré, qui a disparu de la cour, et était très populaire en France, se montrait *in capite jejunii* et pendant les derniers jours de la semaine sainte.

Le service fait par la garde suisse actuellement, auprès de la personne du pape, l'était autrefois par les gens de sa maison. Leur armement, « armatura », avait pour but sa sûreté personnelle ; aussi est-il distribué à ses familiers, « familiaribus » ; à ses chambriers, « cambrariis » ; aux huissiers ou gardiens des portes, « hostiariis » et à la cuisine, « de quoquina ».

Voici la liste alphabétique des mots qui se rencontrent du n° 119 au n° 193. On m'excusera si je suis incomplet dans mes explications, mais l'art militaire n'est guère de ma compétence.

Alquetus (n° 180), « auqueton, étoffe de coton sans teinture » (V. Gay). « Les pourpoinct alqueton » (*Inv. de Léotoin*, 1482).

Alsaguya (n° 119), inconnue à Du Cange.

Arpa, (n° 127), associé aux *tenditoria*. Peut-être pour *harpa*.

Armatura (nos 119, 140, 149). « *Armatura*, arma quæ quis induit, *armeure* nostris ». (Du Cange).

Balista (nos 120, 121, 122, 127, 137, 138, 143, 144, 151, 152, 153, 157, 158, 160, 165, 170, 171, 172, 175, 176, 177, 178, 190), « machina jaculatoria, vulgo *arbaleste* » (Du Cange). Voir le mot *arbalète* dans le *Glossaire archéologique*, qui cite cet article de l'*Inventaire de J. de Saffres*, en 1365 : « Item, 3 balistas ad trahendum super equo reversas ». La longueur en est déterminée, un ou deux pieds ; quelques-unes sont qualifiées « magne ».

Bassinetus (n° 133). « *Bacinetum*, *bassinetum*, cassis, galea in modum bacini confecta, levior helmo, gallis *bacinet* » (Du Cange).

Bocatrannus (n° 180), bougran. Il faut restituer *bocaranus*. « Casulas de boccaran » (Statut. Cartusien., 1368).

1. *Œuvr. compl.*, t. III, p. 335.
2. *Ibid.*, p. 229.
3. *Ibid.*, p. 335.

Cairellus, *cayrellus*, carreau (nos 124, 125, 147, 148, 165, 170, 175). Le carreau est long d'un et de deux pieds. On les compte au mille et on les empile dans des caisses. Voir les mots *jaculum* et *telum*. « *Cairellus*, telum spissius et breve, forma quadrata, gall. *carreau* » (Du Cange).

Caranhs (n° 165), mot associé à *croc*.

Carcaihs (nos 170, 175), ajouté à *croc*, variante peut-être de *caranhs*. Le « carcaille » est un collier ou « collet relevé autour du cou ».

Caxa, *caxia*, caisse (nos 124, 125, 126, 147, 148, 192). On y renferme des carreaux.

Cerveleria (n° 184), cervelière. « *Cervellerium*, cassidis species, quæ superiorem capitis partem operit, italis *cervelliera*, capelletto di ferro per difesa del capo » (Du Cange).

Ciroteca (n° 185), gant de fer.

Coirasse (n° 183), cuirasse, donnée comme synonyme de *platina*.

Corna, *cornu*, corne (nos 121, 122, 127, 144). On l'emploie aux arbalètes et aux tenseurs d'arbalètes. — « Pro 21 capitibus cornuum ad faciendum balistas ». (*Compte d'Alph. de Poitiers*, 1248). — « On en fait (des cornes de bêtes) cornes d'arcs pour tirer ». (*Le propriétaire des choses*, 1372.)

Crocus, *croquus*, *croc*, *crox* (nos 128, 145, 151, 152, 153, 157, 158, 160, 165, 170, 171, 175, 176, 193). « Crochet d'arbalète », dit V. Gay, qui a un chapitre spécial, p. 42, sur « l'arbalète à crochet ou croc ».

Etou (n° 190), sert à faire les arbalètes, au même titre que la corne et le bois.

Estriop (n° 122).

Genio (n° 181), genouillère. Ce mot n'est pas dans Du Cange.

Gorgeria (nos 130, 182), « armatura qua guttur tegitur, gall. *gorgerin*, paucis *gorgière* » (Du Cange).

Guazarme (nos 123, 141), guisarme. (Voir ce mot dans le *Glossaire archéologique*.)

Jaculum (n° 182). « *Jacula*, pro jaculum, telum », (Du Cange), d'où « jaculator, idem forte qui arcubalistarius » (*Idem*).

Lancea, lance (nos 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 177, 178, 188). L'armement le plus simple ne comprend que deux pièces, la *lance* et l'*écu*.

Lignum, bois, employé à la confection des arbalètes (n° 190).

Lorica (n° 139), « militum, quos *chevaliers* dicimus, armatura maculis ferreis contexta, gall. *haubert* » (Du Cange).

Malha, maille (nos 139, 181). « *Mallia*, idem quod macula, maille » (Du Cange). Sont faits en mailles de fer des genouillères et des hauberts.

Molendinum brasserium (n° 132). Du Cange a pour moulin à bras *molendinum de brachiis* et *molendinum manuale*. Il ajoute : « *Molendinum brasarium*, ubi *brasium* seu *brace* molitur » et définit le *brace*. « grani species ex quo cerevicia conficitur ». *Brace* fait défaut dans le *Glossaire archéologique*.

Perpucca (n° 180), pourpoint. Du Cange a *perpunctum*.

Platina (n°s 129, 134, 135, 183). Du Cange ne lui donne que le sens de tourtière. Ici il a en plus celui de cuirasse, « platine seu coirasse ».

Scutum (n°s 131, 140, 149, 150, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 177, 178, 186). « Scutum et lancea, arma præcipua Longobardorum et Francorum » (Du Cange), ce qui se justifie dans cet inventaire, où l'*écu* et la *lance* sont enregistrés ensemble.

Targia (n°s 140, 187), targe, espèce de bouclier, différent du *scutum*. « Targa, *targia*, pelta, clypeus, scutum » (Du Cange).

Tenditorium (n°s 127, 146, 191). Du Cange n'en parle pas. L'inventaire l'associe à l'arbalète, c'est ce qui sert à la *tendre* ou bander.

Telum (n° 188), trait.

Vitis, vis (n°s 127, 146). Se dit de l'arbalète, dont la corde se tendait avec une vis. « 3 arbalestes boins que on tent à une viz. Item, 3 viz pour tendre les ars à tour ». (*Inv. des forteresses de l'Artois*, 1383.)

Catarius (1) *Inventarii vasorum que receperunt a camera* (2) *dominus R*^dus^ *Lascoutzs, Canonicus Regensis, Cambrerius* (3) *et Gaufridus Isnardi, phisicus* (4) *domini nostri pape, et pannorum et aliorum que pro capellis tam dictus dominus G. quam Bernardonus serviens* (5) *tenent pro concistoriis, nec non et de armaturis hospicii* (6) *prefati domini nostri pape quas tenuerunt B. de Fagia, et prius cum* de Alhardo (*alias* Galhardo) *de Castro novo.*

Anno a nativitate Domini M.°CCC.°XX,° (7) die xxj mensis septembris, fuit factum inventarium de vasis tam aureis quam argenteis infrascriptis thesauri Sanctissimi in Christo Patris et Domini, domini Johannis, divina providentia pape xxij, receptis per dominum Reverendum (8) Lascoutz, canonicum ecclesie Regensis (9), cambrerium ipsius domini pape, et ponderatis per Richum (1) Carbol, mercatorem, Romanam curiam sequentem, in presentia Ven. Patris (2) domini Gasberti, Dei gratia episcopi Massiliensis (3), Camerarii (4), et domini Ademarii Amelii, thesaurarii prefati domini pape, et Guillelmi Gisberti notarii, et traditis eidem per camerarium et thesaurarium, ut infra sequitur :

In primis recognovit eisdem dominis Camerario et thesaurario dictus dominus Reverendus se habuisse et tenuisse, et se habere et tenere, de dicto thesauro :

1. Unam ydriam argenti ad tenendum aquam, ponderis xxxviij march(arum), ad pondus avinion(ense).

2. Item, tres flescones seu botas argenti deauratas, videlicet duas operatas ad ismaltum, et aliam sine ismaltis ad figuras, ponderis xxxiij march. minus una uncia argenti, cum corrigiis suis.

3. Item, tres botas seu flescones argenti albi modicum deauratas, ponderis xxxiiij march. et iij unc., cum corrigiis suis.

4. Item, unam idriam argenti, ponderis xxxj march. et vj unc.

5. Item, aliam ydriam argenti, ponderis xxxj march. vj unciar.

6. Item, aliam quandam idriam argenti, ponderis xxxvij march. vj unc.

7. Item, quatuor pitalphos argenti deauratos, ad tenendum vinum, ponderis xxviij march. et ij unc.

8. Item, duos pitalphos argenti ad tenendum vinum, ponderis vij march. et iij unc. cum dimidia.

9. Item, tres scutellas et unam tassiam argenti, ponderis vj march. vj unc. cum dimidia.

10. Item, duos platellos pro coquina et duodecim scutellas argenti, et unum pitalphum argenti ad tenendum aquam, et duas tassias partim deauratas cum ismaltis, ponderis xxxviij march. minus iij quart(is) unc(ie).

11. Item, viginti quatuor scutellas argenti, ponderis lxxxxiij march. et j unc.

12. Item, duodecim platellos argenti uniformes pro coquina, ponderis cxiij march. vj unc.

13. Istos platellos restituit camere die vj julii de anno Domini M.°CCC.°XXVI°. Deficiebant tamen de pondere eorundem vj uncie cum dimidia ad dictum pondus avinion(ense) (5).

14. Item, decem platellos magnos argenti uniformes, ponderis clxxxix march. et ij unc.

15. Item, vigintiquinque scutellas uniformes argenti, ponderis lxxj march. vij unc.

16. Item, sexdecim scutellas uniformes argenti, ponderis xlv march. cum med(io).

17. Item, sex scutellas uniformes argenti, ponderis xxij march. vj unc.

18. Item, triginta septem scutellas argenti, ponderis lxviij march. iij unc. cum dimidia.

19. Item, sex platellos argenti difformes, ponderis xxxiiij march. vij unc. cum dimidia.

20. Item, unam fissinulam argenti pro assando caseum, ponderis unius march. v unc. j cart.

1. Ce mot manque à Du Cange.

2. La Chambre apostolique, qui a l'administration des biens du Saint-Siège. Les objets énumérés n'appartenaient donc pas en propre au souverain pontife.

3. « Cambrerius, cubicularius, *gall. chambrier* » (Du Cange). On dit maintenant à la cour, *camérier*.

4. Médecin.

5. « Serviens, minister, famulus » (Du Cange). Actuellement, le terme employé est *aide de chambre*.

6. La maison proprement dite du pape, qui est sous la surveillance immédiate du *maître du Saint-Hospice*.

7. L'inventaire est daté de 1320, mais on y trouve aussi des additions de 1318, 1321, 1322, 1323, 1324, 1330 et 1334.

8. *Révérend* est le qualificatif du chanoine de Riez.

9. M. Faucon a traduit « chanoine de l'église de Reggio », au lieu de « Riez ».

1. Richardum?

2. *Vénérable père* était le titre donné aux évêques par la chancellerie, qui a adopté depuis, comme on le voit surtout dans les propositions consistoriales, la formule *Révérend Père*.

3. Gasbert ou Gausbert du Val fut évêque de Marseille de 1320 à 1322 : il passa ensuite aux sièges archiépiscopaux d'Arles et de Narbonne (*Gall. Christ.*, t. I, col. 656).

4. Camerlingue, une des hautes dignités de la cour papale.

5. Cet article a été intercalé ultérieurement, par le même scribe.

21. Item, unum pitalphum ad calefaciendum aquam, ponderis vij march. argenti cum dimidia.

22. Item, duas scutellas et quinque cloquearia argenti, ponderis iiij march. ij unc. cum dimidia.

23. Item, duas scutellas argenti, ponderis v march. iiij unc. et medii quarti.

24. (1) De predictis scutellis argenti fuerunt refabricate octo, ponderis xxx march. iij unc. et trium carteriorum cum dimidio uncie. De quibus Mennonus (2) aurifaber restituit novem scutellas et duo cloquearia argenti, ponderis xxx march. v unc. et duorum carteriorum cum dimidio ad dictum pondus, quas scutellas et cloquearia habuit dictus dominus... die xxviij septembris anno xxx *(1330)*.

25. (3). Item, duas scutellas de auro, ponderis iiij march. v unc. iij cart. ad pondus Avinionis. Et cum in reparatione alterius fuissent addit(*i*) de auro camere ij denarii auri, restituit scutellas auri diminutas de medio carto et duobus denariis.

26. Item, unam navem de argento deauratam, ponderis xxviij march. ij unc.

27. Item, duo bacilia ad abluendum, et duas tassias argenti, ponderis xiiij march. vj unc.

28. Item, unum pitalphum pro aqua tenenda de auro, operatum cum perlis et ismalto, et unum ciphum cum copertorio de auro cum perlis et ismalto, et unam tassiam de auro et duo cloquearia et duas brocas de auro, ponderis xj march. et ij unc.

29. (4) Ista vasa aurea restituit, licet diminuta de duabus unciis die xij septembris de anno xxx°.

30. Item, quinque broquas et unam ficinulam et sex cloquearia argenti, ponderis iiij march.

31. Item, duos salserios de auro, ponderis ij march. et dimidio unc(ie). Restituit dictos salserios auri (5).

32. Item, quasdam linguas de argento deauratas, operatas cum ismaltis et lapidibus, ponderis xj march. vij unc.

33. Item, unam helemosinariam de argento deauratam, operatam ad ismaltum, ponderis xxvij march.

34. Item, aliam helemosinariam de argento deauratam, ponderis x march. vij unc. j cart.

35. Item, unum pitalphium de auro pro aqua, cum ismalto, ponderis iiij march. ij unc. Istum pitalphum restituit die predicta xij septembris (6).

36. Item, unum ciphum cum copertorio de auro, ponderis ij march. Postea fuit probatus et repertus fuit quod erat de argento. Restituit dictum ciphum diminutum de medio carterio (7).

37. Item, unum ciphum de cristallo cum pede, positum in argento deauratum ad ismaltum, ponderis iij march. j unc. cum dimid(io).

38. Item, quasdam linguas cum pede de argento deaurato, ponderis xv march. vj unc.

39. Item, duo bacilia de argento ad abluendum, ponderis vij march. ij unc.

40. Item, tres pitalphos de argento pro aqua, ponderis viij march. cum dimid(io).

1. Intercalation d'une autre main et d'une écriture très mauvaise.
2. Nom de l'orfèvre Mennon.
3. D'une autre écriture.
4. Cet article appartient au récolement fait en 1330.
5. Le *restituit* a été ajouté postérieurement.
6. La dernière phrase se rapporte à la recension.
7. Les phrases *postea* et *restituit* sont des additions.

41. Item, duo candelabra de argento, ponderis ix march. iiij unc. cum dimid(io).

42. Item, septem tassias planas et quatuor granatas, partim deauratas, ponderis xiiij march.

43. Item, duas teufonias operatas pro speciebus, partim deauratas ad ismaltum, et duo bacilia et duas tassias argenti, ponderis xxvii march. v unc. cum dimidio.

44. Item, duos bassinos argenti ad abluendum, ponderis xj march. v unc. minus, quart. unc(ie). Isti bassini, cum essent aliquantulum fracti, fuerunt postea conflati et denuo refacti, et in reparatura diminuti de duabus unciis et tribus cart(eriis) cum dimidio, et iterato dicto domino R^ndo^ restituti (1).

45. (2) Anno a nativitate Domini m.° ccc.° xxij°, die xxviij mensis maii, R^d^ Episcopus Masiliensis, camerarius et A. Amelii thesaurarius domini pape, tradiderunt pro usu hospicii domini nostri pape domino R^do^ Lascoutz, cambrerio ipsius domini nostri, duodecim cissoria de argento diversarum formarum, ponderis lx marchar. et j uncie cum dimidia, ad pondus Avinionis.

46. Item, eadem die, tradiderunt mag^ro^ R^do^ (3) de Caraigniis, pro usu dicti hospicii, quatuor pitalfos de argento albo, ponderis xxi march. et v unciar. ad dictum pondus.

47. Anno a nativitate Domini m.° ccc.° xxiij°, de mense augusti, tradidimus dicto R^do^ Lascoutz, cambrerio domini nostri, predictos sex platellos argenti pro coquina ad usum dicti domini nostri, videlicet iiij^or^ platellos, ponderis x marchar. vij unciar. cum dimidia ad pondus Avinionis; et duos platellos, ponderis octo marchar. et medie uncie ad dictum pondus.

48. Item, die viij mensis decembris de anno predicto, tradidimus dicto domino R^do^ Lascoutz, pro mensa domini nostri et pro capella, duo candelabra argenti, ponderis xj marchar. ad pondus Avin(ionense).

49. Anno a nativitate Domini M°. CCC°. XXX°, die vj mensis septembris, de argento receptorum camere tradidimus domino R^do^ Lascoutzs predicto, pro usu domini nostri, duas tacias cum uno copertorio argenti, ponderis iiij marchar. j carti uncia cum dimidio ad pondus Avin.

50. Item, anno a nativitate Domini m°. ccc°. xxx°, die xi mensis septembris, tradiderunt predicti camerarius et thesaurarius, de besiis (4) receptis per ipsos in Camera, duos pitalfos argenti pro vino, unum pitalfum argenti pro aqua, Domino Petro de Monte acuto, buticlario (5) Domini nostri pape, pro usu mense sue et erant dicti tres pitalfi ponderis xiiij march. et dimidie uncie ad pondus Avin.

51. Fuerunt traditi magistro R^do^ de Cairaignis quatuor pitalfi de argento, ponderis xxj march. v unc. (6).

52. Fuerunt traditi Domino Petro de Monte acuto tres pitalfi, videlicet duo pro vino et unus pro aqua de argento, ponderis xiiij march. et dimidie uncie.

53. Summa dicti argenti supra traditi Dominis R^do^ (7) de Caraignis et P. de Monte acuto: xxxv march. v unc. ij caret.

54. Summa supra traditorum Domino Gaufrido episcopo: iiij march. vj unc. cum dimidia.

1. Autre addition au texte primitif.
2. Tout ce qui suit est d'une autre main.
3. *Reverendus* suppose une dignité ecclésiastique et *magister* un grade supérieur. Peut-être était-ce le *majordome ?*
4. Ce mot n'est pas dans Du Cange.
5. Du Cange a *buticularius* dont est contracté *buticlarius* et *butiglarius*, bouteiller.
6. Intercalation.
7. On ne dit plus *Seigneur révérend*, mais *révérend seigneur*.

55. Summa supra traditorum vasorum argenteorum Domino R^do Lascovits et non restitutorum per eum : m. ij^c xij march. cum dimidio, preter linguas supra scriptas.

56. Summa ponderis linguarum predictarum : xxvij march. v unc.

57. Summa aureorum vasorum supra receptorum per dictum Dominum R^dm Lascovits est : xxij march. ij unc. i cart. auri.

58. (1) Anno et die quibus supra, fuit factum Inventarium, presentibus Dominis camerario et thesaurario et notario supradictis, de rebus infrascriptis, quas ibi recognovit se habere et tenere in capella et camera Domini pape, Dominus Gaufridus Isnardi (2), prepositus Aquensis, phisicus et capellanus ipsius Domini pape : In primis in capella superiori, unum calicem de auro, cum pomello ismaltato, cum patena et cloqueari, ponderis x march. j unc. et iij cart. ad pondus Avinionis.

59. Item, unum calicem cum patena, et duas ampullas et duos bassinos de auro de antiquo thesauro, ponderis xvj march. cum media.

60. Item, unam navicellam et unum cloquear et unum turribulum et unam canulam de auro, de thesauro antiquo, ponderis vj march. iij unc. iij cart.

61. Item, duo candelabra de auro ismaltato, de antiquo thesauro, ponderis xij march. vij unc.

62. Item, duo bassilia et unum calicem cum patena et duas ampullas de auro, ponderis xxiiij march. iij unc. cum media, de thesauro novo.

63. Item, unam pixidem de argento deauratam pro ostiis, ponderis iiij unc. cum media.

64. Item, sex candelabra de argento de novo thesauro, ponderis xxj march. v unc.

65. Item, duo bacilia de argento albo et quatuor calices cum patenis suis de argento deaurato, pond. xv march. vj unc. cum media, tam pro capella superiori quam capella inferiori, de novo thesauro.

66. Item, unam crucem cum pede de argento cum ismaltis de auro et cum lapidibus, pond. iij march. vj unc. de novo thesauro.

67. Item, unum pitalphum de argento deauratum, et quatuor ampullas de argento albas, pond. iiij march. j unc. et iij quart.; de thesauro novo.

68. Item, unam crucem de auro cum lapidibus et cum pede de argento, de antiquo thesauro, pond. v march. vj unc.

69. Item, aliam crucem de auro cum uno ligno, lapidibus et perlis, cum pede de argento, pond. vj march. iiij unc. cum media, de antiquo thesauro.

70. Item aliam crucem duplicem de auro cum lapidibus et perlis et ismaltis, pond. xv march. j unc. et j cart., de antiquo thesauro.

71. Item, aliam crucem de auro cum pede lapidibus et cum ymaginibus, pond. vij march. et medie unc., de thesauro novo.

72. Item, unam ymaginem beate Marie de argento cum corona et j flore deauratam, cum pede.

73. Item, duos angelos cum pedibus de argento deauratos.

74. Item, duas ymagines beatorum Petri et Pauli, cum duobus repositoriis reliquiarum, de argento.

75. Item, duas ymagines beati Johannis Baptiste et beati Johannis evangeliste, cum eorum pedibus de argento, desuper deauratas.

76. Anno a nativitate Domini m°. ccc°. xxj°, die xxiiij mensis marcii, fuerunt tradita dicto Domino Gaufrido per dominos camerarium et thesaurarium ea que secuntur, videlicet unum caput de argento, ad reponendum reliquias, ponderis xiiij march. vj unc. cum dimidia.

77. Item, aliud caput de argento, ponderis xvj march. iij unc. cum dimidia.

78. Item, quoddam brachium de argento ad reponendum reliquias, ponderis xiij march. vj unc. cum dimidia ad pondus Avinion.

79. (1) Die xxx^a mensis maii, de anno Domini m°. ccc°. xxij, tradidimus Domino R^do electo Cavellicensi (2) quandam ymaginem magnam de argento cum pede ad honorem beate Marie pro servitio capelle Domini nostri, que ymago fuit amota de caxa alba signata tali signo (3).

80. Anno a nativ. Domini m°. ccc°. xxxiiij°, die xxvij^a mensis octobris, fuerunt recogniti et ponderati duo pitalfuli pro calefaciendo aquam vel alium liquorem pro Domino,quos antea tradideramus de camera dicto Domino Gaufrido, licet non scripsissemus eos, ponderis iiij march. vj unc. et dimid. cart.

81. Item, unum bacile parvum argenti ad radendum, ponderis iiij^or march. iiij^or unc. cum dimidia.

82. (4) Anno a nativ. Domini m°. ccc°. xx°, die xxj mensis septembris, fuit factum inventarium de rebus infra scriptis, quas Bernardonus de Mandalhis, serviens Domini pape, recognovit se habere et tenere in custodia sua de thesauro Camere (5), presentibus dictis Dominis camerario et thesaurario prefati domini pape, et Guillelmo Gisberti, notario supradicto.

In primis, in concistorio magno, tres pannos laneos sive tapet(a) cum rosis albis.

83. Item, novem pannos diversos ad compassum [de lana] (6).

84. Item, unum diasprum viridem in cathedra Domini ibi.

85. Item, in capella superiori, pannos diversos ad compassum, videlicet quindecim [de lana].

86. Item, unum tapetum pedum novum.

87. Item, tres cathedr(as).

88. Item duos coissinos de veluto rubeo.

89. Item, iij coissinos catesciamiti ?

90. Item, unum diasprum rubeum pro cathedra.

91. Item, unum pannum cum rosis albis [di lana].

92. Item, in concistorio novo, in quadam caxa duos pannos pro facistorio, videlicet unum de diaspro albo, et alium de veluto rubeo.

1. La suite est de la première main.

2. « Gaufridus Isnar », 17e prévôt de la cathédrale d'Aix, pourvu de cette dignité en 1320 (*Gall. christ.*, t. I, col. 342.)

1. Cet article est d'une autre main.

2. Cet évêque élu de Cavaillon est nommé Gaufridus II, par le *Gallia christiana*, t. I, col. 948.

3. M. Faucon, dans les *Arts à la cour d'Avignon, sous Clément V et Jean XXII* (1307-1334), Rome, 1884, p. 46-48, a reproduit les articles 59, 72, 73, 74, 75, 76, 79. Il ajoute cet intéressant détail : « Deux des articles qui se rapportent aux images de cire sont compris dans le compte de 1316 sous la rubrique : *De cera, zuccaro, speciebus, bacemis, amigdalis et fructibus.* On s'y préoccupe surtout de la quantité de matière employée et fort peu du travail de l'artiste. Ailleurs, sous la rubrique : *Expense pro cera et quibusdam aliis extraordinariis*, ces registres font connaître deux modeleurs marseillais, P. des Arènes et le Frère Mineur Raymond Bosc. »

4. Ici reprend la première main.

5. Le trésor appartenait donc à la Chambre Apostolique. Il se composait de deux fonds : d'un vieux, « de antiquo thesauro », et d'un nouveau, « de novo thesauro » (n°s 61, 64).

6. Les mots entre crochets sont des additions.

93. Item, tres pannos tartaricos lividos cum avibus.

94. Item, tres pannos tartaricos diversorum colorum.

95. Item, sexdecim diaspros virides cum avibus, foderatos de tela rubea.

96. Item, unum pannum de veluto de violato pro cathedra.

97. Item, quedam sargia viridis de camp̄.

98. Item, in concistorio antiquo, undecim pannos de compasso de lana.

99. Item, unum pannum rubeum cum rosis albis [de lana].

100. Item, novem pannos de diaspro viridi ad figuras, foderatos de tela rubea.

101. Item, tres pannos de cirico diversos antiquos.

102. Item, unum pannum de diaspro, foderatum de tela viridi.

103. Item, duos pannos tartaricos antiquos.

104. Item, quatuor pannos de diaspro rubeo, foderatos de tela viridi.

105. Item, duos pannos de diaspro viridi, foderatos de tela eiusdem coloris.

106. Item, unum pannum tartaricum deauratum pro facistorio.

107 (1). Item, alium pannum de veluto violaceo pro facistorio.

108. Item, quatuor angelos de argento cum iiij^or^ bordonibus munitis de argento et tovalia pro eisdem.

109. Item, unum papilionem de sindone diversorum colorum, cum angelo de argento, cum asta munita de argento.

110. Item, quasdam cortinas de tendoto diversorum colorum pro domino papa ad campos dictas *esparacier*.

111. Item, sex pannos de lana viridi.

112. Item, unum supracelum de diaspro rubeo.

113. Item, quatuor tapeta pedum antiqua.

114. Item, in capella inferiore, quinque tapeta pedum antiqua.

115 (2). Item, iiij^or^ tapeta pedum.

116. Item, unum pannum cum crucifixo et ymaginibus de opere Anglie, in capella superiori.

117. Item, viij pannos virides cum rosis rubeis de lana.

118. Item, x pannos de lana.

119. Anno a nat. Domini m°. ccc°. xx°, die ij^a^ mensis septembris, fuit factum inventarium de armaturis hospicii Domini nostri pape, presentibus G. camerario, A. thesaurario, Johanne Beraldi scriptore, B^do^ de Fagia domicello Domini nostri pape (3).

In primis de armaturis quas receperat dictus B. de Fagia, videlicet in camera bassa subtus consistorium, fuerunt invente cxv inter lanceas et alsaguayas.

120. Item, xlj baliste unius pedis.

121. Anno a nat. Domini m°. ccc°. xxiiij°, die vij^a^ decembris, fuerunt assignate iste armature Galhardo de Castronovo custodiende.

Item, iiij^or^ baliste de corno [*de corna*].

122. Item, xxi baliste duorum pedum [*de corna, videlicet sex destriop et residue duorum pedum*].

123. Item, xij guazarme.

1. Article intercalé postérieurement.

2. Autre addition.

3. « Domicellus papæ, idem qui camerarius, custos cameræ papalis » (Du Cange).

124. Item, in dicta camera in vj caxiis, x^m^ v^c^ cayrelli unius pedis.

125. Item, in una caxia m. cayrelli duorum pedum.

126. Item, ibidem in quinque caxiis v^m^ cairellorum unius pedis.

127. Item, ibidem duo tenditoria balistarum de torno [corno ?] cum vite et vj tenditoria cum arpis.

128. Item, ibidem lxix croqui, quorum duo sunt veteres.

129. Item, xvj platine.

130. Item, xvij guorgerie de platis et paves (1).

131. Item, l scuta.

132. Item, duo molendina brasseria.

133. Item, xx bassineti.

134. Item, cambrerii domini nostri, v^c^ platine.

135. Item, Guiscardus Guiscardi quasdam platinas.

136. Item, post predicta, die vj decembris, recepit ibidem dictus B. de Fagia a dictis camerario et thesaurario, scuta cij auri poluta [*Item viij scuta*].

137. Item, xxix balistas unius pedis.

138 (2). iiij^or^ baliste unius pedis.

139. Item, vj loricas de malhis.

140. Item, eadem die, supra cameram Domini nostri sunt reperte infrascripte armature, videlicet xxxj scuta et iiij^or^ targie rotunde [*deficiunt tria scuta*].

141. Item, xxvij guazarme.

142. Item, xv jacula.

143. Item, ibidem, xxv baliste unius pedis.

144. Item, ibidem, xiiij baliste de torno, de quibus sex sunt magne.

145. Item, ibidem, xvij croci [*deficit unus crocus*].

146. Item, ibidem, unum tenditorium cum vite.

147. Item, ibidem, in duabus caxiis ij^m^ cairell(i).

148. Item, in una caxia m v^c^ cairellj.

149. Item, anno Domini m°. ccc°. decimo octavo, die vj mensis Augusti, Johannes Margotj tradiderat et assignaverat nomine dominorum thesaurario armaturas inferius scriptas familiaribus Domini nostri pape, videlicet et primo tradidit domino Bertrando de Curdalhaco, pro se et suo scutifero, ij lanceas et ij scuta.

150. Item, Domino Franconj, pro se et suo scutifero, ij lanceas et ij scuta (3).

151. Item, Bertrando de sancto Jovio, scutum et lanceam et balistam et crocum.

152. Item, Petro et Poncio de Penna duo scuta, duas lanceas et ij balistas et ij croxs.

153. Item, Ar^do^ (Arnaldo ?) Comarci scutum, lanceam, balistam et croc.

154. Item, Johanni de Capdenaco scutum et lanceam.

155. Item, Hugoni Beroldi, pro se et suo socio, duo scuta et duas lanceas. Hugo Ademarius recepit pro eis.

156. Item, Hugoni Ademarij scutum et lanceam.

157. Item, Guillelmo Johannis scutum, lanceam, balistam et croc.

1. En 1347, une ordonnance du roi mit Poitiers en état de siège. On y lit que « les habitants de la ville et de la banlieue devront tous être armés selon leur état, les riches et puissants de lance, pavois ou godandac », et que « chaque paroisse de la châtellenie est astreinte à envoyer à ses dépens, pour la défense de la ville, un certain nombre de sergents, armés de cottes, de lances et de pavois » (Robuchon, *Poitiers*, p. 126).

2. En marge.

3. D'une autre main.

158. Item, Hugoni de Engolisma scutum, lanceam, balistam et croc.

159. Item, Ycerio de Guerra scutum et lanceam.

160. Item, Petro de Orto scutum et lanceam, balistam et croc.

161. Item, Andree de Puteo scutum et lanceam.

162. B^do de Hospitali scutum et lanceam.

163. Gualhardo de Lardo scutum et lanceam.

164. Item, Bertrando de Popia scutum et lanceam.

165. Item, B^do Demerij scutum, lanceam, balistam, croc, caranhs cum cairellis.

166. *Hostiariis.* Reverendo Textor(is) scutum et lanceam.

167. B^do de Bordis scutum et lanceam.

168. Petro de Favaresio scutum et lanceam.

169. Ar^do de Scairato scutum et lanceam.

170. Petro Magistri scutum, lanceam, balistam, croc, carcaihs, cum cairellis.

171. *De quoquina.* Magistro (1) Dominico balistam cum croc.

172. Ar^do de Vito balistam.

173. Escot scutum et lanceam.

174. Magistro Hugoni, coquo coquine, scutum et lanceam.

175. Johanni de Margato predicto balistam, croc, carcaihs, cum cairellis.

176. Ar^do de sancto Genesio balistam et croc.

177. Benedicto de Portu scutum, lanceam et balistam.

178. Reverendo Barate scutum, lanceam et balistam.

179. Guiscardo de Guiscardo scutum, lanceam et balistam.

180. Item, anno a nat. Domini m°. ccc°. xxj°, die ij^a mensis martii, fuit factum inventarium de armaturis supra scriptis, quas tam dominus Geraldus de Capinulo, vicarius episcopatus Avinionensis, quam dominus Johannes Ay^ci *(sic)*, clavarius (2) castri Novarum (3) receperant a dictis camerario et thesaurario, et tenuerant in dicto castro Novarum, et que dicta die fuerunt per dictum Johannem domino B^do de Podio, qui eidem successerat in officio clavarie assignate ut infra sequitur :

In primis xxiiij^or perpucce *(sic)* de bocatanno et alqueto.

181. Item, xxvij geniones de malhis.

182. Item, xvij gorgerie.

183. Item, iiij^or platine seu coirasse.

184. Item, xxxj cervelerie ferree.

185. Item, xv paria cirotecarum de ferro

186. Item, xxxv scuta.

187. Item, iiij^or turgie rotunde.

188. Item, lviij lancee.

189. Item, ij tela.

190. Item, xxix baliste, quarum iiij^or sunt de cornu et detom, et alie iiij de cornu, et residue de ligno.

191. Item, unum tenditorium baliste.

192. Item, una plena caxa de cairellis.

193. Item, ix croxs de balistis.

X. B. DE M.

1. Le maître-queux.

2. « *Clavarius*, cui claves fisci communis commissæ sunt, *clavaire* apud provinciales » (Du Cange).

3. Le château de Noves, célèbre par Laure que chanta Pétrarque.

XLIX — Acquapendente (1580).

La *Cronachetta di archeologia* de M. Armellini donne (1890, p. 86-89), d'après un manuscrit du Vatican, la biographie du sous-sacriste de Paul III, qui fit profession au couvent des Augustins d'Acquapendente et qui, aumônier du cardinal de Lorraine, devint abbé de St-Martin de Laon.

En 1580, il fit présent au cardinal Farnèse de « tovaglie, salviette et tela nobilissima da fare rochetti di grandissimi prelati, con molti vasi d'argento di nuove forge, di modo che ascese il valore d'esse a cinque milia scudi ».

Ces *touailles*, *serviettes* et *rochets de grands prélats* étaient faits d'une *toile très noble*, qui devait provenir de France. Les vases d'argent, à la dernière mode, avaient probablement la même origine.

La même année, les Augustins de sa ville natale reçurent « un calice d'oro, intorno alla coppa del quale sta intagliata la Passione di N. S. Jesù Christo in belle figure ; la patena d'argento indorata ; un bellissimo corporale, con una nobil borsa ; et due ampolle d'argento et una pace bellissima : et tutte le dette cose hanno la loro cassa ». Chacun de ces objets, calice, burettes et paix, avait son écrin ou étui ; de même le « très beau corporal », certainement brodé, qui était renfermé dans une « noble bourse ».

X. B. DE M.

L. — Anjou (1690).

M. le vicaire Hautreux a publié, dans une brochure intitulée : *Recherches historiques sur la paroisse de Chazé-Henry, diocèse d'Angers*, Angers, 1890, l' « Inventaire des livres demeurez après le décès de deffunct vénérable et discret messire Pierre Bornier, prestre, vivant curé de Chazé-Henry » (p. 27-29). Cette petite bibliothèque d'un curé de campagne comprend 63 articles, qui ne sont pas numérotés. L'énumération se termine ainsi : « vingt et trois vieils livres inutiles ». Quel genre d'inutilité ? On aimerait à le savoir.

La plupart des volumes sont « reliez en parchemin ». Ils se réfèrent à la vie spirituelle (Saints Pères, Écriture sainte, sermonaires, livres de piété), à part « un Calepin ». « La Somme de saint Thomas » représente la théologie et « le consille de Trante », le droit canonique.

Comme curiosité, notons « un vieil livre en lettres gothiques de saint Thomas sur l'Évangile ».

X. B. DE M.

LI. — Meaux (1720).

Les tableaux et la bibliothèque d'un chanoine de Meaux, homme de lettres, en 1720, par M. Lhuillier (*Bullet. hist. et philol. du Com. des travaux hist.*, 1890, p. 4-10).

Ce chanoine de la cathédrale se nommait Louis Trabouillet : il a publié, de 1699 à 1718, l'*État de la France*, qui était une espèce d'almanach. L'éditeur présente ainsi son inventaire : « En donnant ici un extrait de ce procès-verbal de vente, nous laisserons de côté les meubles courants, les ustensiles de ménage, le linge, les vêtements, soutanes, soutanelles et manteaux courts : il suffit de noter les tableaux, les miroirs, les tentures de tapisserie, la bibliothèque ». M. Léopold Delisle a déclaré que cette « vente aux enchères offre assez peu d'intérêt » (p. 4) : ce qui a été omis en avait certainement davantage et je regrette en particulier ce qui concerne l'ameublement et le costume, qui nous auraient fourni des renseignements utiles sur le genre de vie ecclésiastique à cette époque en province. De plus, les articles publiés ne sont pas numérotés, ce qui est un inconvénient sérieux pour les citations. Je serai sobre à cet endroit, laissant de côté les noms des acquéreurs qui nous importent peu.

« Un miroir de glace de Venise, bordure dorée, pour 43 liv. ».

La glace de Venise est épaisse et biseautée sur ses bords.

« Une chaise à porteur, 12 liv. » : le chanoine devait se faire ainsi porter à l'office.

« Dix-huit chaises couvertes de moquette, 180 livr. ». Le chiffre indique une douzaine et demie, car elles s'achetaient par séries, en nombre.

« Une tenture de tapisserie de bergame à ramages, 12 aulnes sur 12, 78 livr. » : il est rare que l'on spécifie l'ornementation de ce tissu.

« Une bourse de jettons, 30 s. ». M. Lhuillier met en note *méreaux ?* Il est possible que ce soient des pièces constatant la présence au chœur, mais j'estime plus probable qu'il s'agit ici de jetons pour le jeu, comme il en existait alors dans les maisons bourgeoises.

« Un tableau sur marbre, 10 l. » : la peinture sur marbre n'est pas rare dans les collections.

« Un autre sur crin, 7 l. ». Cette variété est moins commune.

J'ai trouvé dans les archives de la famille Garran de Balzan, en Poitou, un très curieux recueil du *point* d'ornementation de ces tableaux, avec la désignation des sujets et des devises qui les accompagnaient : j'en ferai l'objet d'une notice.

« Une écritoire en marocain, 81. 5 s. ». Il en existe une de ce genre et du même temps aux Châtelliers (Deux-Sèvres) : sa couleur est le noir, sans aucun ornement, comme l'exigeait le goût janséniste.

X. B. DE M.

LII. — Archevêché de Narbonne (1792).

Le mobilier du dernier archevêque de Narbonne, par Massip (*Bullet. de la Commiss. arch. de Narbonne*, 1890, p. 189-199).

Ce mobilier est celui de l'archevêché de Narbonne (Aude), et de l'archevêque Arthur-Richard Dillon. Le travail de M. Massip ne peut être considéré que comme une introduction, qui ne dispense pas de la publication intégrale du document que je vais faire incessamment. Tel qu'il se présente, il est difficile d'y prendre des citations pour l'élucidation d'inventaires analogues. Je me restreindrai donc à quelques mots.

« 8 petits fantoccini de faïence ».

« Des cœurs en plomb servant à élever les lampes », comme on en voit encore dans nos églises.

Les « deux chambres bleues » doivent leur nom à leur garniture de « satin » et de « velours ». A l'abbaye des Châtelliers (Deux-Sèvres), existe encore un magnifique canapé, style Louis XIV, accompagné de tabourets : le fond est en velours bleu, avec appliques de soie et broderie d'or et d'argent.

(A suivre.)

X. BARBIER DE MONTAULT.

Travaux des Sociétés savantes.

Académie des inscriptions et belles-lettres. — *Séance du 28 février 1890.* — M. James Darmesteter termine sa lecture sur la grande inscription de Candahar. M. J. Halévy présente ensuite des remarques philologiques sur des textes araméens publiés dans le *Corpus inscriptionum.*

Séance du 7 mars. — M. de la Martinière communique un rapport sur les fouilles entreprises par lui sur l'emplacement de la ville de Lixus (Maroc). M. H.-F. de Laborde lit ensuite un important mémoire sur la Chronique dite du Religieux de Saint-Denis : le jeune érudit a retrouvé la première partie de ce texte dans deux manuscrits de la bibliothèque Mazarine.

Séance du 14 mars. — M. l'abbé Duchesne donne lecture d'une étude sur la Passion de sainte Salsa, martyre à Tipasa en Mauritanie. M. Th. Reinach communique une notice sur le temple d'Hadrien à Cyzique. — Cette lecture a été terminée dans la *séance du 21 mars.* M. Flouest a lu ensuite une notice sur un autel gaulois découvert à Mayence.

Séance du 25 avril. — Il s'est tenu au mois de janvier, un congrès archéologique à Moscou. La France y était représentée par M. le baron de Baye, envoyé par le ministre de l'instruction publique. Une exposition rétrospective d'objets d'art avait été ouverte à cette occasion. Parmi les objets exposés, on a pu remarquer des parures en bronze émaillé trouvées récemment dans le gouvernement de Kagoula et que l'on fait remonter jusqu'au VIIIe siècle de notre ère. S'il en est ainsi, l'origine de l'émaillerie dans l'Europe orientale daterait de plus haut qu'on ne croyait.

Nous ne donnons pas ici le résumé de la communication faite par M. de Mély sur la Croix des croisés, puisque son travail a paru dans nos colonnes.

On continue très sérieusement en Tunisie les fouilles commencées depuis un an ou deux déjà. Cinq chantiers sont ouverts et opèrent sous la direction de M. de La Blanchère, représentant du ministère de l'instruction publique, directeur du service des antiquités et des arts en Tunisie. A Gafsa, on a extrait une grande mosaïque dont la reproduction a figuré à l'Exposition universelle. M. Pradère, qui dirige ce chantier, fait aussi des recherches dans les ruines de l'antique Thélept, près de Ferjana. A Bulla-Regia, on a repris les fouilles de l'année dernière dans la nécropole romaine où l'on rencontre des sépultures dont les corps sont ensevelis dans des cercueils de plomb. A Tabarka, c'est un cimetière chrétien que l'on déblaye. Les tombes sont toutes recouvertes de dalles de mosaïque, où le défunt est souvent figuré dans l'attitude de la prière. Les cuves sont parfois entièrement couvertes de mosaïques. A Sousse, on continue d'explorer la nécropole romaine d'Hadrimète. Au Bardo, on extrait des ruines des palais beylicaux des trois derniers siècles des panneaux et des carreaux d'ancienne faïence tunisienne très précieux qui servaient à décorer les plus belles salles du harem, devenu aujourd'hui le Musée Aladin. On commencera bientôt des fouilles dans les ruines de Maktar, localité où l'on a déjà trouvé de nombreuses inscriptions néo-puniques.

Séance du 2 mai. — Des explications fournies par M. Robert de Lasteyrie à propos d'une inscription gravée sur l'un des chapiteaux de l'église de Saint-Julien de Brioude, et du sujet qu'elle accompagne, ainsi que d'autres scènes du même genre trouvées ailleurs, il résulte que, selon les croyances populaires des XIIe et XIIIe siècles, le diable assistait en personne ou par ses représentants au jugement porté par Dieu après la mort des fidèles, sans doute pour y revendiquer ceux qui lui appartenaient. Ainsi, on voit dans la sculpture de Brioude figurer deux démons et un damné. Les péchés commis par celui-ci sont écrits sur un livre dressé par le diable et produit par lui le jour du jugement dernier. D'après une autre légende, le diable assistait à la récitation des offices dans les églises et ramassait dans un sac toutes les syllabes sautées par les chanoines pour le leur reprocher au jour du jugement.

Les récents travaux, bien connus de nos lecteurs, de M. Joseph Berthelé, archiviste des Deux-Sèvres sur l'*Art campanaire en Poitou, du treizième au dix-neuvième siècle*, ont donné l'occasion à M. Siméon Luce de lire une intéressante note sur les fondeurs de cloches. Chose curieuse, c'est dans le Bassigny champenois que, depuis le moyen âge jusqu'à nos jours, sont nés la plupart de ceux qui ont travaillé pour le reste du royaume. C'est de Breuvannes et de quelques villages circonvoisins, dans le canton de Chaumont (Haute-Marne), que partaient, tous les printemps, certains fondeurs pour aller exercer leur industrie dans toute la France. Les ateliers fixes étaient autrefois très rares. Le fondeur établissait un fourneau partout où il y avait de la besogne ; mais cette industrie a été ruinée de nos jours par l'établissement de fonderies fixes. En Bassigny, il ne reste plus que trois ou quatre ateliers. L'un d'eux, celui d'Urville, établi au pied de la célèbre forteresse de la Motte rasée par Richelieu, existait au

temps de Jeanne d'Arc. Quatre ouvriers de ce village, qui allaient à Rouen exercer leur industrie, assistèrent au supplice de la Pucelle et deux d'entre eux déposèrent, vingt-cinq ans plus tard, dans le procès de réhabilitation.

Séance du 9 mai. — On s'y est occupé d'abord de numismatique. Tous les numismates savent que Marius Aquilius et Publius Clodius ont fait frapper, à l'effigie du Soleil, le premier un denier, le second un aureus. On sait encore que les types qui figurent au revers des monnaies sont restés jusqu'ici sans explication plausible. M. le docteur Vercoutre, médecin-major, propose de ces types les interprétations suivantes, qui s'accordent parfaitement avec les habitudes monétaires de l'époque. En ce qui concerne le denier de Marius Aquilius, M. Vercoutre a reconnu que le groupe d'étoiles qui figure au revers représente, telle qu'on la voit sur la voûte céleste, la constellation de l'Aigle (Aquila), et fait une allusion phonétique certaine au gentilicium (gens Aquilia) du monétaire. Il signale, en outre, ce fait, que ce revers nous donne le plus ancien spécimen connu (94 avant J.-C.) d'une portion de la carte céleste. En ce qui concerne l'aureus, M. Vercoutre a reconnu que, dans la série de cinq étoiles qui figure au revers, il s'en trouve une représentée plus grosse que les autres ; par conséquent, selon lui, cette série représente certainement la constellation du Taureau (Taurus d'où Taurinus), et a fait une allusion phonétique évidente au cognomen (Turrinus) du monétaire, de la même manière que les sept étoiles (Grande-Ourse) du revers d'un denier de L. Lucretius, font allusion au cognomen (Trio) du monétaire. Point important; on n'était pas sûr que ce P. Clodius fût bien le personnage que Sénèque surnomme Turrinus ; grâce à l'interprétation de M. Vercoutre, l'incertitude est désormais levée.

Dans un livre sur *le Vieil Argentan*, histoire des rues, fortifications, monuments et juridictions d'Argentan, par M. Vimont, on trouve des détails précieux et nouveaux sur l'enseignement populaire de l'ancien régime. Nous ne nous y arrêterons pas de peur de sortir trop de notre cadre.

Dans un mémoire intitulé : *Les Sentences contre les Martyrs*, M. Leblant montre quelle était la forme des jugements rendus contre les chrétiens. Les sentences étaient prononcées en public après un interrogatoire dans lequel les juges employaient les adjurations et les violences pour obtenir une rétractation. Les sentences étaient-elles susceptibles d'appel ? Il n'y a pas d'exemple d'un seul recours en appel, dans toute l'histoire des Martyrs. En admettant que ce droit eût existé, le dévouement et la soif du martyre chez les premiers chrétiens eût empêché d'en faire usage.

Séance du 16 mai. — Dans cette séance la commission du prix Duchalais, numismatique moyen âge, a accordé ce prix d'une valeur de 800 francs à MM. Engel et Serrure, auteurs du *Répertoire des sources imprimées de la numismatique française.*

A l'occasion du sixième anniversaire de l'Université de Montpellier que l'on a fêté cet été, M. Eugène Müntz a publié un ouvrage intitulé : « Les constructions du pape Urbain V à Montpellier, 1364-1370, d'après les archives secrètes du Vatican ». Cette publication renferme des renseignements précieux sur tout ce dont Urbain V gratifia la ville de Montpellier, sur les établissements qu'il y fonda. De toutes ces fondations il ne reste que de rares vestiges ; le monastère de Saint-Germain, devenu l'école de médecine, l'église de Saint-Germain aujourd'hui cathédrale, ont été singulièrement remaniés ; les collèges de Mende et de Saint-Ruf ont disparu.

Dans un « Mémoire sur les Celtes en Espagne » M. d'Arbois de Jubainville démontre que les Celtes, contrairement à l'opinion généralement reçue, pénétrèrent en Espagne jusque dans l'Andalousie, où ils se sont emparés des mines d'argent qu'elle contenait.

Séance du 23 mai. — On signale de Rome la découverte récente dans Rome même d'un fragment de bronze portant une partie d'inscription relative au *Jus connubii*, diplôme militaire ; cette inscription sera prochainement publiée ; et la mise au jour par le R. P. Germano d'une nouvelle peinture pouvant s'ajouter à celles qu'il a déjà extraites de l'antique demeure et du lieu de martyre des saints Jean et Paul, et étant vraisemblablement de la même main. Celle-ci représente deux agneaux entre lesquels sur une base peu élevée est placée la Muletra ou vase à lait. — On a découvert aussi dans le sol du Campo-Verano, cimetière moderne de Rome, voisin de la basilique de Saint-Laurent hors-des-murs, toute une série de terres cuites décoratives d'un style très élégant. — On a trouvé enfin dans le nouveau quartier des Prati di Castello, sur la rive du Tibre, un certain nombre de *Cippi terminales* dont quelques-uns portent des inscriptions. Une série de Cippi se rapporte à la délimitation de la rive du fleuve et du domaine public ordonnée en ce lieu par Auguste ; une autre série, à la même opération exécutée sous Trajan ; une troisième à des aqueducs. — On a arrêté les fouilles du forum d'Auguste devant les eaux souterraines qui menaçaient de ramener à l'état de marais cette région de l'*arco dei Pontani* à cause des marécages qui l'occupaient primitivement. On a également renoncé aux fouilles difficiles et coûteuses du mont Cœlius qui avaient très heureusement com-

mencé par la découverte de la basilique Hilarienne, mais qui n'ont pas amené celle de la statue dont on avait déjà la tête et la base avec une inscription. Enfin on annonce à Rome la réouverture autorisée par le prince Piomburo, son propriétaire, de la galerie fondée en 1622 par le cardinal Ludovico Ludovizi, neveu de Grégoire XV, et qui renferme les merveilleuses sculptures antiques révélées par les fouilles du seizième siècle. Cette galerie était fermée depuis dix-huit mois pour des travaux d'agrandissement qui ne sont pas même encore tout à fait terminés.

On assigne d'ordinaire comme date de l'invention de l'imprimerie le milieu du XVe siècle et l'on en fait honneur à Guttenberg. D'après un travail de M. L. Duhamel « Les origines de l'imprimerie à Avignon », il serait incontestable qu'une dizaine d'années avant que Guttenberg associé de Faust, n'imprimât sa Bible, un nommé Procope Waldfoghel, de Prague, établi à Avignon dès 1444, connaissait les principes fondamentaux de l'art typographique et qu'il cherchait des bailleurs de fonds pour réaliser complètement l'invention et l'exploiter fructueusement.

M. Salomon Reinach communique une curieuse inscription en dialecte éolien, remontant à la fin du quatrième siècle avant J.-C., qui a été découverte récemment à dix kilomètres au nord de la ville d'Aegae en Éolide.

Plusieurs inscriptions ont été trouvées au courant de l'année dernière par les jésuites missionnaires en Syrie. La première, une inscription latine votive, trouvée à Masy, dans l'Anti-Liban, entre Baalbeck et Chalcis paraît remonter à l'époque des Antonins. La seconde, une inscription grecque, provenant de Telanissus, aujourd'hui Deir-Seinan, entre Alep et Antioche, est écrite en petits dés de marbre noir au sommet d'une belle mosaïque qui recouvre entièrement le sol d'une ancienne chapelle chrétienne. Elle renferme le nom d'un dignitaire ecclésiastique nommé Jean, qui a exercé les fonctions de « Periodeute », sorte de visiteur ou inspecteur ecclésiastique qui fut substitué au cinquième siècle au chorévêque et qui était le chef du clergé local dans les établissements religieux en dehors des villes épiscopales. C'est l'analogue oriental de l'archiprêtre mérovingien. La troisième, trouvée à Sour, dans le Ledja, ornait le dessus de la porte d'une des habitations du village. Elle est dédiée à Hérode, commandant des cavaliers colonites et a dû être primitivement placée dans le cantonnement de ces cavaliers. Il existe en effet à Sour, un grand édifice appelé le Seraï, qui paraît avoir été une immense caserne. La découverte de ces diverses inscriptions prouve, une fois de plus, que dans la Syrie centrale, comme sur tous les points de l'Orient et de l'Afrique où se trouvent des basiliques du quatrième au sixième siècle, les églises étaient pavées en mosaïque avec des inscriptions dédicatoires.

Séance du 30 mai. — Selon M. Barthélémy, le manuscrit du châtelet jusqu'ici attribué à Gauthier de Beaufremont doit être restitué aux premiers seigneurs de Vauvillers en Franche-Comté.

Le 22 mars 1889, Hamdi Bey, conservateur du Musée impérial de Thinli-Kienk, à Constantinople, a envoyé à l'Académie le moulage d'une nouvelle inscription hétéenne ou hittite, de forme ovoïde qui rappelle les anciens hétyles d'un usage très répandu aux origines de la religion chaldéenne.

Séances du 13 et du 20 juin. — On a beaucoup écrit en France, en Allemagne et ailleurs sur l'attitude probable de la Vénus de Milo. L'opinion générale est que cette statue n'était pas une pièce isolée, comme on l'a cru pendant longtemps, mais faisait partie intégrante d'un groupe. M. Ravaisson, qui partage cette opinion, a fait exposer dans le vestibule de l'Institut un groupe en plâtre représentant par des moulages complétés comme il croit qu'ils doivent l'être, la composition à laquelle appartenait, suivant lui, la Vénus de Milo. Ces moulages reproduisent, l'un la Vénus, l'autre la statue, appartenant également au Louvre, qui est connue sous la dénomination, d'ailleurs abandonnée, d'Achille.

Séance du 27 juin. — M. Ravaisson continue la lecture de son mémoire sur la restitution du groupe de Mars et de Vénus de Milo. Il s'élève à ce propos contre cet usage si général des restaurations, presque toujours nuisibles aux œuvres d'art des temps passés. L'Académie décide que M. Ravaisson lira son mémoire sur la Vénus de Milo dans la séance publique annuelle des cinq Académies qui aura lieu le 25 octobre prochain.

Séance du 18 juillet. — L'Académie s'est occupée à nouveau des fouilles de M. Schliemann à Troie. M. Schliemann avait proposé une conférence à Hisjarlik (Asie mineure), afin de discuter sur place les travaux qu'il a faits sur l'emplacement de la Troie de l'époque gréco-romaine et qui ont soulevé des contestations. L'Académie des inscriptions et belles-lettres a désigné M. Babin pour assister à cette conférence. M. Schliemann avait distingué sept époques de constructions dans les ruines par lui fouillées ; la seconde époque correspondait à la Troie d'Homère. D'après M. Babin, les débris accumulés forment plusieurs couches de seize mètres d'épaisseur totale. On y trouve d'abord des objets de la plus haute antiquité, puis une enceinte polygonale de cent mètres carrés surmontée d'un mur en briques crues avec deux portes. Après un incendie, la place

fut agrandie ; les murs eurent des tours et deux portes de plus. Un nouvel incendie se serait produit ensuite, qui aurait tout détruit ; cet incendie serait, selon M. Schliemann, celui que les Grecs allumèrent et qui détruisit la Troie d'Homère. Les objets découverts dans cette couche sont aujourd'hui au Musée de Berlin. Après cet incendie, sur l'emplacement de Troie, s'élevèrent deux ou trois petits villages. La quatrième couche qui vient ensuite, correspond à la quatrième époque, celle de la Troie gréco-romaine constatée par un grand nombre de médailles et inscriptions ; on y a découvert des murs d'enceinte, des temples et des fragments d'architecture ainsi que des poteries grecques et romaines. Selon M. Babin, cette nouvelle Troie consistait tout simplement en une acropole ou place fortifiée analogue aux châteaux du moyen âge. M. Schliemann continue avec ardeur et désintéressement ses travaux auxquels il a consacré sa fortune et qui sont des plus intéressants pour la science archéologique.

En 1885, on a trouvé à Lyon un médaillon de terre cuite représentant le supplice de l'Amour accusé d'avoir allumé un incendie, *amor incendiarius*. M. Lafaye vient d'établir que ce médaillon traduit une légende très répandue chez les poètes antiques.

Jeanne d'Arc, dont on s'occupe beaucoup en ce moment, a été considérée par le sentiment populaire comme la dixième Preuse, féminin de Preux, mot venant du latin *probus*, chevalier vaillant et brave. L'histoire ou la légende reconnaît neuf preux et neuf preuses ; Jeanne d'Arc est la dixième. A l'appui de cette opinion, M. Bouchet d'Orléans, cite un tableau qui se trouve dans la grande salle de l'Hôtel-de-Ville de Hondschotte, chef-lieu de canton de l'arrondissement de Dunkerque, et sur lequel on voit dix figures peintes à l'huile. Ces peintures, qui paraissent être de la fin du seizième ou du commencement du dix-septième siècle représentent les neuf preuses. Il a convenu à l'artiste d'adjoindre à ces effigies des neuf preuses traditionnelles, une dixième image qui n'est autre que celle de Jeanne d'Arc. La Pucelle apparaît revêtue d'une armure du temps de Henri IV, avec l'épée au côté, le bâton de commandement fleurdelisé et l'étendard dans la main ; elle porte une sorte de chapeau à plumes blanches. Cette figure est une des représentations les plus anciennes et les plus originales de Jeanne d'Arc. A ce titre, elle est digne d'attention.

L'attention de l'Académie a été appelée par un mémoire de M. Moyso Schwab sur les coupes magiques des Orientaux. Un nombre important de ces coupes se trouve au Britisch-Museum et à notre Cabinet des Médailles. Elles portent des inscriptions en langues hébraïque, syriaque, arabe, contenant des conjurations destinées à défendre les possesseurs de ces coupes contre les maléfices. On y invoque la protection de Dieu, comme sur certains phylactères chrétiens on invoque l'assistance et la protection des Anges. Peut-être, observe M. Schwab, ces petits monuments nous offrent-ils un type de ce que pouvait être la coupe d'argent que Joseph fit cacher dans le sac de blé de son frère Benjamin et qui, rapporte la Genèse, lui servait à deviner en même temps qu'à boire.

Séance du 1er août. — Entre autres communications, il est fait observer, à propos de l'origine et des développements de l'historiographie française, que la France est le premier pays d'Europe où les récits historiques aient été composés en langue vulgaire, d'abord sous la forme de chansons de geste puis en vers octosyllabiques à rimes appariées, et enfin en prose. Dès la fin du règne de saint Louis, la prose a bataille gagnée ; il est reconnu qu'elle est la forme la plus appropriée à l'histoire, et le latin perd chaque jour du terrain.

M. Baltazzi a découvert à Magnésie du Méandre, une inscription qui se rapporte à un oracle de la Pythie de Delphes.

Séance du 12 septembre. — M. Siméon Luce en se promenant dans les ruines de l'église abbatiale de Hambye, département de la Manche, a retrouvé une partie très importante du tombeau de Louis d'Estouteville et de Jeanne Paynel sa femme, qui se voyait autrefois dans le chœur de cette église.

C'est la pierre tombale même. Cette pièce ou dalle tumulaire, en schiste ardoisier, sert actuellement de seuil à la maison d'habitation de l'ancien meunier de l'abbaye de Hambye ; et malheureusement la face où l'on avait gravé l'inscription funéraire paraît avoir été enfoncée à dessein dans l'aire de cette habitation. Une démarche faite auprès de la propriétaire de l'habitation pour acquérir cette pierre, n'a pas abouti, mais l'application de la nouvelle loi sur les monuments historiques doit permettre, dès l'instant où l'origine et la destination primitives de la pierre auront été établies, d'en assurer la conservation. D'autre part, M. Léopold Delisle a acheté il y a environ trente ans, une pierre qu'on lui a dit provenir de cette même abbaye d'Hambye. Elle contenait quatre ou cinq grandes lettres gothiques assez élégantes et contournées qui formaient la syllabe *buye*. Si ces caractères se trouvent sur celles que M. Siméon Luce doit recevoir bientôt du propriétaire du tombeau de Louis d'Estouteville, il y aurait lieu d'en conclure que ces briques émaillées ont dû exister en assez grand nombre pour former par leur juxtaposition une inscription tumulaire dans le pavé du chœur de l'église abbatiale. Cette inscription était peut-être

gravée autour de la pierre tombale formant actuellement le seuil de l'habitation du meunier et de la plaque de cuivre superposée à la pierre tombale, mais enlevée pendant la Révolution. M. Siméon Luce adresse un appel aux personnes qui auraient en leur possession quelques-unes de ces briques émaillées et les prie d'en donner avis à l'Académie.

Société d'archéologie de Bruxelles. — Cette Société a tenu le 28 juillet son assemblée générale extraordinaire sous la présidence de M. le comte François van der Straten-Ponthoz. Deux éminents architectes français, MM. Alph. Gosset et Ch. Lucas, avaient répondu à l'invitation spéciale de la jeune et vaillante Société M. Charles Lucas a dit éloquemment à l'assemblée combien en France, depuis 1830, les monuments anciens sont sauvegardés avec zèle. De nombreux comités, des sociétés très actives, des hommes éminents, tels que Victor Hugo, de Caumont, Mérimée, Viollet-le-Duc, etc., se sont occupés sans relâche de sauver de la pioche de nos modernes vandales ou de la truelle des restaurateurs, les délicieux monuments d'art des siècles passés. Une loi spéciale a été votée le 30 mars 1887 et a produit déjà d'excellents résultats. M. Lucas a conclu en demandant encore que les éducateurs de l'enfant s'attachent à lui inculquer le respect du monument. C'est une législation semblable qu'a réclamée pour la Belgique, M. Paul Saintenoy, secrétaire général de la Société, qui, après avoir examiné les quelques prescriptions des lois belges sur la matière, a conclu à leur presqu'absolue inefficacité. Toutes les Sociétés d'archéologie du pays sont d'ailleurs d'accord sur ce point de même que pour réclamer, ainsi que l'a demandé M. de Munck, des soins plus grands afin de recueillir lors des grands travaux publics, les objets trouvés dans les fouilles.

Une belle conférence de M. Gosset, de Reims, sur les coupoles d'Orient et d'Occident, a clôturé cette séance si réussie. L'éminent architecte fait l'histoire complète de ce genre de voûte qui constitue la splendeur de Sainte-Sophie de Constantinople et de Saint-Pierre de Rome, en partant de ces exemples les plus anciens : les coupoles assyriennes. Passant ensuite par les coupoles des Perses, des Grecs de l'époque pélasgique, des Étrusques, des Romains, des Byzantins, des Persans et des Arabes, il est arrivé aux coupoles européennes de l'époque romane et de la Renaissance. Des considérations esthétiques et symboliques très étudiées ont terminé cet exposé de l'histoire et de la théorie des coupoles.

Société centrale d'architecture de Belgique. — La Société centrale d'architecture, dans le cours de sa XVIIe année sociale, a vu augmenter le nombre de ses adhérents, qui s'élève actuellement à 258.

Les rapports des sections d'art et d'archéologie, de construction et de jurisprudence montrent l'utilité de leurs travaux. La section d'art et d'archéologie compte 34 membres. Les questions qui ont fait l'objet des études de la section, sont les suivantes.

Un travail de M. Daly sur les hautes études en architecture, a été analysé dans un rapport présenté par M. Brunfaut.

La section s'est occupée des constructions anciennes ou des fragments d'architecture qui se rencontrent encore dans les rues de Bruxelles et qui disparaissent journellement par la pioche des démolisseurs. Divers moyens ont été préconisés pour relever ce qui serait intéressant à conserver. Déjà la façade de la maison portant ci-devant le n° 59 de la rue Neuve, a été relevée par un membre délégué de la section, ainsi que la façade de la maison dite des Deux-Nègres, rue de la Colline.

Un rapport sur la monographie du bâtiment moderne a été lu par M. Groothaert. — M. Brunfaut a consacré un travail à l'archéologie au théâtre.

Les articles du règlement communal qui sont du ressort de la section, ont été examinés.

Enfin, la section a mis à l'étude la question de savoir si le relevé des constructions anciennes présentant un caractère architectural ne pourrait s'étendre aux villes de province, dont quelques-unes sont encore riches en vestiges de l'architecture du passé.

Des sections de province ont été constituées, notamment celles de Gand, de Mons et de Liége.

La Société a entrepris une campagne vigoureuse en faveur des concours publics.

De nombreuses excursions ont été organisées. Nos architectes ont visité successivement:

Au mois de mai, Charleroi, Marchiennes, Couillet et Jumet. — Au mois de juin, Alost, Termonde et Saint-Nicolas. — Au mois de juillet, Maubeuge et Hautmont. — Au mois d'août, Liége et Spa.

Bibliographie.

LA BRODERIE DU XIe SIÈCLE JUSQU'A NOS JOURS, D'APRÈS DES SPÉCIMENS AUTHENTIQUES ET LES ANCIENS INVENTAIRES, par M. Louis de Farcy. Angers, Belhomme, Libraire-éditeur, 14, Rue de la Poissonnerie, 1890.

NOS lecteurs auront sans doute conservé le souvenir du prospectus de cet ouvrage que nous avons publié dans la première livraison de la *Revue* de cette année (1). C'était moins une annonce de librairie qu'une histoire très abrégée de cette intéressante branche de l'art que les anciens nommaient si justement la peinture à l'aiguille, *acu-pictura* et qui, après avoir produit tant de petits chefs-d'œuvre, était tombée à partir du XVIIe siècle, dans un discrédit trop justifié par une décadence toujours plus sensible. L'auteur qui, par de longues études, s'est acquis une incontestable compétence dans l'art dont il voulait faire connaître les évolutions successives, abordait son sujet tout à la fois avec l'érudition du curieux et de l'archéologue et avec une prédilection d'artiste. Nous avons aujourd'hui sous les yeux le premier fascicule de son travail: 48 pages in-f° et 64 planches ; c'est à peu près la moitié de l'ouvrage et nous pouvons donc parler avec connaissance de cause de l'ensemble du livre.

Déjà dans le prospectus que nous venons de rappeler, M. de Farcy faisait observer très justement que si jusqu'à ce jour les tissus, la tapisserie et la dentelle ont tour à tour été l'objet de publications savantes et d'études approfondies, il n'en était pas de même pour la broderie. Cependant elle est une branche de l'art industriel des plus importantes. Dans bien des cas l'œuvre du brodeur ne le cède en rien à celle du peintre ; elle réclame la même somme de talent quant à l'invention et à l'exécution. Parfois même le travail du brodeur est préparé par des dessins d'artistes de premier ordre. Il est soumis aux mêmes règles iconographiques ; il porte le même caractère archéologique d'une époque déterminée ; il obéit aux mêmes lois de la coloration et de l'harmonie des couleurs, et bien souvent les monuments, hélas ! trop peu nombreux qui nous restent, initient mieux que la peinture aux mœurs et à la vie intime des époques auxquelles ils appartiennent.

L'étude que M. de Farcy donne aujourd'hui au public chaque jour plus nombreux des hommes qui prennent intérêt aux industries d'art, semble donc prédestinée au meilleur accueil ; l'entreprise est d'ailleurs d'autant plus méritoire que le terrain sur lequel elle porte la lumière est moins préparé par des études préliminaires ; deux éléments nouveaux cependant ont rendu ce travail possible : les Musées qui depuis une vingtaine d'années se forment dans les grandes villes de l'Europe peuvent donner sur la broderie du moyen âge et de la Renaissance des « documents » précieux et aider, par les travaux qu'ils conservent, à reconstituer l'histoire de cet art trop longtemps méconnu. Une seconde source d'informations à laquelle l'auteur a très largement puisé, ce sont les inventaires que de récentes publications ont mises à la portée de toutes les bibliothèques. Les renseignements qu'ils contiennent sont, en effet, précieux ; s'ils sont peu développés en général, ils sont précis. Ils font connaître la date, les matériaux employés, souvent la valeur et toujours le destinataire de l'objet inventorié ; parfois de courtes indications sur la forme et les détails suffisent à l'archéologue auquel sont familiers les objets similaires de la même époque, pour reconstituer par la pensée l'œuvre d'art dont il est fait mention ; ainsi des travaux éblouissants apparaissent à son imagination guidée par la science, alors que les lignes de l'inventaire ne disent absolument rien au profane.

Au surplus, ce sont moins les recherches purement historiques qui semblent préoccuper l'auteur que les développements successifs des procédés techniques. Il aime à les poursuivre, à les analyser, à en faire connaître les caractères, les avantages et les défauts. Dans un long chapitre découpé en un très grand nombre de subdivisions, M. de Farcy énumère et ne décrit pas moins d'une trentaine de procédés ou points différents. Ces points sont expliqués avec une clarté suffisante à la vérité, toutefois pour le lecteur qui n'est pas très familiarisé avec la broderie à l'aiguille et les différentes combinaisons dont elle est suceptible, l'absence de quelques croquis bien simples intercalés dans le texte se fait parfois péniblement sentir ; sans doute, l'auteur, pour cet objet a soin de renvoyer ses lecteurs à « l'Encyclopédie des ouvrages de dames, de M. Th. de Dillmont où ils trouveront des explications détaillées et des gravures très nettes qui les satisferont assurément ; » un semblable renvoi ne suffit point. M. de Farcy s'attache trop à faire connaître la variété des points en usage dans la « peinture à l'aiguille » pour ne pas prendre tous les moyens d'édifier complètement son lecteur. Or quelques

1. P. 158.

coups de crayon donnent, en matière de procédés techniques, beaucoup plus de clarté que les descriptions les plus minutieuses. Le second chapitre tout entier est consacré à l'énumération et à l'examen des différents points mis en usage. Le troisième chapitre dont le fascicule paru ne donne qu'une partie, traite « des différentes espèces de broderies ». Une très intéressante subdivision de ce chapitre est celle qui décrit les différentes broderies, d'après le genre de dessin et d'ornement. Nous ne suivrons pas l'auteur dans l'exposé qu'il fait ; il touche nécessairement aux questions de style et des transformations du goût aux différentes périodes de l'histoire ; c'est un domaine où il se meut à l'aise et qui lui est entièrement familier ; je me contenterai de renvoyer au livre qui me semble destiné à occuper une bonne place dans toute bibliothèque archéologique. Mais il me reste à dire un mot des planches.

L'enseignement donné par les planches a une grande valeur aux yeux de M. de Farcy, et cela à juste titre. Aussi les planches forment-elles la partie sinon la plus importante de son livre, du moins celle pour laquelle il s'est imposé le plus de sacrifices. Il en aurait voulu, dit-il, doubler le nombre. Ce désir se conçoit pour un domaine aussi étendu, aussi varié et soumis à tant de cultures diverses ; à en juger cependant par les 64 planches de la première livraison, il n'y aura pas de lacune bien sensible dans cette collection aussi riche que variée. Le format d'assez forte dimension, permet de donner des ensembles à une grandeur suffisante, et des détails parfois de grandeur d'exécution. On comprend l'importance de ces détails au point de vue de l'intelligence de l'exécution du travail. Les planches sont exécutées au moyen de la phototypie ; c'est assez dire qu'elles sont d'une exactitude scrupuleuse ; comme les clichés ont été pris naturellement par des photographes différents suivant les villes où se trouvent les monuments de la broderie reproduits, il en résulte une certaine inégalité et l'œil n'est pas toujours satisfait ; mais les planches sont également fidèles et partant toujours instructives. M. de Farcy, dans son introduction, regrette de n'avoir pu les donner toutes à la même échelle, ce qui en effet eût été désirable, mais il eût été facile de remédier à cet inconvénient en indiquant l'échelle au bas de chaque planche, ou tout au moins, à celles où l'on ne peut, comme aux broderies des chapes et des chasubles, se faire au moins approximativement une idée de la dimension de la broderie reproduite. Quoi qu'il en soit, la collection formera un ensemble remarquablement riche, et donnera sans aucun doute les exemples les plus importants de toutes les catégories de broderie étudiées dans le texte.

M. de Farcy est généralement sobre et concis, mais les développements qu'il donne témoignent d'une grande lecture, et comme nous l'avons dit, c'est l'érudition de bon aloi d'un homme qui s'est rendu entièrement maître de son sujet. Cependant, tout en s'occupant du passé, tout en déplorant les nombreux actes de vandalisme auxquels ont succombé tant de magnificences, tant de monuments précieux de l'art du brodeur, l'archéologue s'occupe encore des moyens de réparer un jour ces pertes, de relever ces décadences et enfin, de préparer à l'art qu'il étudie un avenir nouveau.

M. de Farcy est en effet trop artiste pour ne chercher dans son important travail, qu'à satisfaire le curieux, l'archéologue ou l'historien. Il poursuit un but pratique et serait heureux de voir revivre dans son ancienne splendeur l'art magnifique de la peinture à l'aiguille. Il constate, chemin faisant, les résultats acquis déjà, et il fait ressortir à juste titre combien l'art moderne doit à l'étude consciencieuse des arts anciens. « Sans vouloir exagérer, dit-il, l'influence des études archéologiques sur l'art industriel, on peut dire cependant que la résurrection de la *broderie historiée* est un de ses résultats les plus certains. Sans les livres de M. de Linas, du P. Martin et du docteur Bock, sans les publications de l'École des chartes et de Sociétés savantes, la broderie *historiée* serait restée à l'état de souvenir. Il n'y a plus qu'à la perfectionner et à l'encourager : ne doutons pas un instant que nos ouvriers ne soient capables de mener à bonne fin des broderies analogues à celles qui nous ont été laissées par les siècles passés. » Nous sommes entièrement de l'avis de M. de Farcy ; si nous formons des artistes capables de composer des dessins dans l'esprit des magnifiques modèles que l'ouvrage dont nous rendons compte met sous nos yeux, il se trouvera des artistes brodeurs capables de les exécuter, et qui sait, il se trouvera peut-être aussi des donateurs, des communautés religieuses et des administrations pour faire les frais de nouveaux chefs-d'œuvre. Le plus puissant instrument de propagande pour les œuvres d'art, c'est l'art lui-même amené à sa perfection.

JULES HELBIG.

ICONOGRAPHISCHES ZU CHRESTIEN DE TROYES, von Dr Johann v. Antoniewiecz.

De l'Iconographie à propos de Chrestien de Troyes. Tiré à part des *Romanische Forschungen*, 28 pp. 2 planches et 9 gravures dans le texte.

Cette étude est consacrée à un coffret en ivoire, orné sur ses différentes faces d'une série de reliefs et qui, depuis un petit nombre d'années est conservé dans le trésor de l'église castrale de Cracovie. Le coffret a été découvert le 8 mai 1881,

en faisant les préparatifs pour la réception de Mgr Dunajewski, évêque nouvellement promu, par feu le chanoine Polkowski, historien et archéologue distingué; il eut l'heureuse chance de trouver ce coffret avec deux autres petits reliquaires dans une vieille caisse où ces objets étaient enfermés depuis l'année 1602. Ce joli travail appartient par le style, l'exécution et le costume des figures qui y sont représentées, au milieu du XIVe siècle. Le choix des sujets, très peu connus en Allemagne, de même que le caractère technique dénotent un travail français. L'auteur débute par la remarque qu'aucun des domaines de la philologie moderne n'est resté en friche autant que l'iconographie, et qu'il n'est guère de point dans lequel cette discipline soit d'une infériorité aussi manifeste à la philologie de l'antiquité, aussi bien en ce qui regarde la méthode que la science acquise.

Cette constatation est loin d'être dénuée de fondement, surtout s'il convient de l'iconographie profane. Lorsqu'il convient d'expliquer les images inspirées par l'Ancien Testament et les évangiles, les légendes et la vie des saints, l'archéologue est généralement à l'aise, et bientôt il se trouve sur un terrain qui lui est familier. Mais généralement il n'en est plus de même en présence des monuments de l'art cherchant à reproduire les scènes imaginées par les poètes, les trouvères et les romanciers du moyen âge. Ici, il faut une lecture considérable, et même l'érudition ne suffit pas toujours pour atteindre le but; il faut encore une certaine habitude des procédés de composition des artistes pour déchiffrer leur pensée et la lire avec assurance; il faut une sorte d'intuition préparée par de longues lectures et qui n'a guère encore été éveillée par les travaux des archéologues modernes. Il y aurait en réalité un livre fort intéressant et très savant à faire sur l'iconographie profane du moyen âge.

A côté de remarques justes, l'auteur émet quelques propositions qui semblent fort risquées, et pour notre compte nous ne saurions les admettre. Ainsi, dès la première page de son étude, il dit: « Les formes de l'art religieux sont toujours étroites; elles se lient craintivement au sujet; la fantaisie active de l'artiste s'adapte à la matière donnée, il n'existe aucune liberté dans les formes, parce qu'il n'y a aucune liberté dans la pensée ». — S'il en était ainsi, il serait au moins étrange que c'est précisément dans l'interprétation des sujets religieux et légendaires que l'art médiéviste célèbre ses plus beaux triomphes. D'où viendrait, si cette absence de liberté, ce servilisme existaient réellement, cette variété dans la manière de comprendre le même thème, et qui, malgré l'esprit de tradition, se fait jour d'un pays à un autre pays, d'une école à l'autre, et parfois d'un artiste à l'autre? D'où vient ce souffle de vie qui anime les meilleures productions des imagiers et qui caractérise souvent les écoles de régions très éloignées les unes des autres?

Si nous ne pouvons nous rallier aux idées générales développées d'une manière souvent excessive par M. Antoniewicz, nous aurons plaisir en revanche à le suivre dans l'étude et l'explication du monument de la toreutique qui lui sert de thème.

Comme presque tous les coffrets d'ivoire de la même époque ornés de sculptures légendaires, celui de Cracovie est complètement historié sur ses cinq faces, à savoir le couvercle, la devanture, la face postérieure et les deux petits côtés. Ces sculptures peuvent se diviser en 20 compositions différentes, dont les sujets sont empruntés à la littérature profane.

Nous croyons que l'auteur, dont la lecture dans le domaine de la littérature du moyen âge paraît considérable, explique très bien les scènes qui ont inspiré l'artiste ivoirier. Le couvercle donne dans plusieurs tableaux une jolie interprétation de l'assaut donné au *Chastel d'amour*, thème favori, non seulement pour les arts du dessin, mais dont l'art dramatique s'emparait volontiers à l'occasion de grandes fêtes données aux mariages de princes, ou dans d'autres solennités joyeuses. M. Antoniewicz nous rappelle que des joûtes de ce genre avaient encore lieu à Fribourg en Suisse, au commencement de ce siècle. Deux chevaliers « joustant » des tribunes remplies de seigneurs et de dames assistant au tournoi, des scènes d'enlèvement et d'amour, complètent le décor du couvercle.

Les reliefs de la face antérieure du coffret sont divisés en deux zones, historiées chacune de quatre tableaux.

Dans le registre supérieur, les deux premiers tableaux sont consacrés à l'histoire si souvent traitée d'Alexandre le Grand, de son amante Phyllis et du maître Aristote, mis en regard de deux autres compositions qui traitent l'histoire lamentable de Pyrame et de Thisbé. Mais ce sont surtout les quatre scènes de la zone inférieure qui ont fixé l'attention de l'auteur. Elles sont empruntées aux aventures de Gauvin au château Périlleux et de Lancelot, et il les explique surabondamment par de longs extraits des poésies de Chrestien de Troyes qui ne laissent aucun doute dans l'esprit du lecteur.

Restent les deux petits côtés du coffret, historiés chacun de deux sculptures. L'auteur ne parvient qu'à expliquer d'une manière approximative les deux scènes du côté gauche et qui semblent se rapporter cependant à des faits précis empruntés à un roman de chevalerie ou à quelque

lai de Menestrel ; en revanche il n'a pas de peine à reconnaître dans les deux « hystoires » qui se trouvent de l'autre côté, la conversation de Tristan et d'Isolde surprise par le roi Marke et la « Chasse à la Licorne ».

Nos lecteurs sont suffisamment édifiés sur cette dernière scène dont il a été question à différentes reprises dans la *Revue de l'Art chrétien*(1). Toutefois l'auteur de l'étude dont nous rendons compte fait à cet égard une remarque fort intéressante, sans cependant donner une explication ; c'est que dans les monuments du moyen âge on trouve souvent, comme c'est le cas dans ce coffret, juxta-posées les scènes du fabliau de Tristan et d'Isolde et la chasse à la licorne.

Somme toute le travail de M. le docteur v. Antoniewicz est savant ; il témoigne d'une érudition de bon aloi, à part la réserve que nous avons faite ; il délimite parfaitement le terrain sur lequel il convient de chercher l'interprétation des scènes représentées sur les coffrets et les petits meubles de luxe du moyen âge. L'iconographie de cette époque offrant encore bien des inconnues, c'est toujours rendre service aux études médiévistes que d'aider à les dissiper.

J. HELBIG.

GÉOGRAPHIE DE STRABON, par Amédée Tardieu, traduction nouvelle. Paris, Hachette, 1890, in-8°, 4 volumes, prix 14,00 fr.

LE quatrième volume de la *Géographie de Strabon* que vient de faire paraître la librairie Hachette, est le couronnement de l'œuvre importante entreprise par M. Tardieu, le savant bibliothécaire de l'Institut. A mesure que les études archéologiques demandent à être plus approfondies, le cercle de nos lectures s'étend forcément, et Strabon, comme Hérodote, comme Pline, comme Dioscoride est appelé à nous fournir chaque jour et à chaque instant quelque renseignement important. Il est impossible, par exemple, de connaître aujourd'hui les relations de l'Orient et de l'Occident au moyen âge, de suivre les voyages de Marco-Polo, de profiter des travaux modernes comme ceux de M. Heyd sur le *Commerce de Levant*, sans recourir à Strabon, qui, non content de nous parler de géographie, nous révèle une foule de curiosités, de mythes, de légendes, de croyances que l'antiquité a léguées au moyen âge.

Aussi une publication comme celle de M. Tardieu, ne saurait-elle être passée sous silence dans la *Revue de l'Art chrétien*. D'autres traductions de Strabon existent : aucune n'est accompagnée d'une table aussi complète, aussi soignée, aussi intelligente : tout s'y trouve détaillé, mis au point. Il est peu probable que d'ici à de longues années, un autre savant consente à donner une partie de sa vie à un travail qu'il paraît difficile de rendre plus parfait. Sa rédaction même est telle que la lecture de cette table est pleine d'intérêt : je n'en connais guère d'autre ayant cette qualité.

F. DE MÉLY.

LES ARCHIVES DES ARTS, par Eugène Müntz, librairie de l'Art, 1890, in-8°, 1re série.

M. Müntz, dont l'ardeur scientifique ne sait prendre un instant de repos, publie en ce moment à la Librairie de l'Art, un recueil de documents inédits ou peu connus, ce qui revient à peu près au même : c'est en quelque sorte la continuation des *Archives des Arts* de Pinchart, où chacun peut puiser à pleines mains, analyser, disséquer les pièces elles-mêmes et en tirer pour ses études, pour la mettre en valeur, la part qui lui convient. L'Italie l'attire toujours, les archives du Vatican qu'il connaît à merveille, lui ont fourni et par conséquent nous livrent une foule de pièces intéressantes. C'est ainsi que le Giottino, en 1369, Ghiberti, Piero della Francesca, Bernardino Rossellino, et une foule d'autres artistes italiens voient compléter leurs biographies par des renseignements nouveaux ; mais il n'oublie pour cela, ni la France, qui est représentée par des documents précieux sur une statue de Louis XIII, sur celle de Henri IV, sur le médailleur Guillaume Dupré, sur Peiresc, sur l'Académie de sculpture au XVIIIe siècle ; ni l'Allemagne, où nous retrouvons Cornelius Rauch, ni enfin l'Angleterre qui nous fournit le précieux inventaire des tapisseries de Westminster, sous Henri VIII. Comme on peut le voir par cet aperçu rapide, l'ensemble est bien équilibré ; si chaque pays est représenté, chaque branche de l'art a trouvé également sa place, et du XIVe au XIXe siècle, chaque travailleur est certain d'y rencontrer quelque nouveauté.

F. DE MÉLY.

MONOGRAPHIE DES SCEAUX DE VERDUN, AVEC LES DOCUMENTS INÉDITS QUI S'Y RAPPORTENT, par Pierre Dony. — Tome II, *Évêques*. — 1 vol. in-4° de 144 pp. et XXVI planches gravées par l'auteur. Verdun, impr. Ch. Laurent, 1890.

NOUS avons annoncé, en 1888, le premier volume de cette *Monographie*, renfermant les sceaux de la *Cité et Justice* verdunoises. Le second, plus considérable et plus important, débute par un aperçu historique sur l'Église et le Comté de Verdun. Il fait ensuite l'histoire et la description raisonnées de 135 sceaux, à commencer par ceux de l'évêque Thierry-le-Grand

1. V. *La légende de la licorne ou du Monocéros*, par le Dr Fréd. Schneider. 1re livraison, 1888.

(1047-1089), et à finir par ceux de Mgr Desnos (1770-1792). Sur 54 évêques compris dans cet intervalle de 745 ans, 16 seulement ne sont pas représentés ici par leurs sceaux. De 1371 à la Révolution, la série est ininterrompue, sauf pour l'évêque d'Hocquincourt (1667-1679). — Le travail de M. Dony est dans ce volume, comme dans le précédent, d'une scrupuleuse exactitude de texte et de dessin. — Restent à paraître deux volumes : *Églises et Juridictions ecclésiastiques ; Abbayes et Couvents.* Nous formons le vœu de les posséder bientôt, et de voir cette œuvre complétée par un appendice sur les *Sceaux verdunois* depuis la Révolution.

Chanoine JULES DIDIOT.

DELLA VENERANDA IMAGINE DI SANTA MARIA IN VIA DI CAMERINO CENNI STORICO CRITICI, raccolti dal can. prof. Milziade Santoni ; Camerino, Savini, 1890, 2e édit., in-8°, de 54 pag.

UNE inscription du XIVe siècle constate que l'image de la Vierge, vénérée à Camerino, fut apportée en 1350 de Smyrne par Peragostino, qui commandait un détachement de croisés, partis de cette ville pour combattre les infidèles, à la voix du pape Clément VI. *Peragustino Camerti, invicto copiarum duci, qui, Smirna in Asia subacta, cum mille et pluribus aliis cruce signatis patriis commilitonibus sub Clemente VI.... iconem Deiparæ Virginis, a S. Luca evangelista depictam, Camerinum attulit ac in propria Mucrupti parochia venerandam curavit, anno MCCCL.*

Les Madones attribuées à saint Luc sont nombreuses, celle de Camerino n'est pas plus authentique que les autres. Le chanoine Santoni démontre qu'on ne cite pas de texte antérieur au VIe siècle pour faire de saint Luc un peintre. Le document est de Théodore le lecteur, qui le premier parle à Constantinople de l' « imaginem matris Christi quam Lucas apostolus pinxerat Hierosolimis ». Les autres raisons invoquées sont le silence des Pères du Concile de Nicée, en 787, réuni sous le pape Adrien Ier pour combattre les iconoclastes et la différence absolue du style avec les peintures connues des premiers siècles.

La Vierge de Camerino serait antérieure à cette hérésie : je ne la crois pas si ancienne et la daterais tout au plus du XIIIe siècle. Quoique de style byzantin, elle a pu être peinte pour les Latins, à l'époque des dernières croisades, car on y lit une inscription latine, expliquant par un vers latin le sujet de l'Annonciation, placé sous les pieds de la Vierge. X. B. DE M.

L'ABBAYE DES CHATELLIERS EN POITOU, par Maurice Lévesque ; St-Maixent, 1889, album de seize photographies, in-4°.

Les fouilles que, depuis trois ans, je pratique aux Châtelliers (Deux-Sèvres), ont donné du renom, par toute la France, à l'abbaye Cistercienne, qui prendra rang désormais parmi les monuments étudiés et visités. Je suis vraiment heureux d'avoir eu en M. Lévesque un collaborateur aussi dévoué qu'intelligent, car, grâce à lui, les souvenirs sont fixés et l'examen archéologique d'un monument important devient, chez soi, aussi agréable que facile.

Les planches se répartissent ainsi : 1. l'arrivée à l'abbaye ou les bâtiments en ruine de l'établissement agricole (XIIIe siècle) ; 2. vue de la façade de l'ouest, prise du jardin (XVIIIe s.) ; 3. l'abreuvoir et la fuie (XVIIe s.) ; 4. le cloître (1682) ; 5. la porte de l'église (XVIIe s.) ; les ruines du chœur (XIIIe s.) ; 7, 8, 8bis, carreaux vernissés (XIIIe et XVIe s.) ; 9. porche de l'hospice (XIIIe s.) et chambre de saint Bernard ; 10. vue d'ensemble de l'abbaye ; 11. statue de la Vierge (XIVe s.) ; 12. glorification du Roi-Soleil, bas-relief en bois (Louis XIV) ; 13, 14, la nativité de Notre-Seigneur et un enterrement, miniatures d'un livre d'heures (XVe s.); 15. fontaine de Saint-Giraud, fondateur de l'abbaye.

Un second album est en préparation : il donnera surtout des détails d'ameublement, fauteuils, écran, canapé, tapisseries, ferronnerie, chandeliers, armes, etc. De la sorte la monographie sera complète.

Je ne saurais trop féliciter l'auteur du talent qu'il a ainsi mis au service de la science et l'encourager à persévérer dans une voie où tout lui présage le succès. X. B. DE M.

HISTOIRE DES GUERRES D'AMDA SYON, ROI D'ÉTHIOPIE, TRADUITE DE L'ÉTHIOPIEN, par J. Perruchon ; Paris, Imprim. nat., 1890, in-8°, de 205 pag.

M. Perruchon s'est fait une spécialité des langues orientales et je salue avec plaisir l'apparition de son premier ouvrage, qui, bien que consacré entièrement à des histoires guerrières, n'est pas tout à fait dépourvu d'intérêt pour des archéologues chrétiens.

Le roi d'Ethiopie régna de 1314 à 1344 : nous sommes donc en plein moyen âge.

Avant une de ses expéditions contre les musulmans, « le roi entra dans sa chapelle, s'approcha de l'autel et, le saisissant par les coins, il implora en ces termes la miséricorde de JÉSUS-CHRIST..... Après avoir prononcé ces paroles, il fit une offrande à l'église, donna des couvertures de

brocard pour l'autel, et sortit (p. 128) ». Quand Jules II eut chassé les Français d'Italie, ce fut un parement d'autel qu'il offrit à saint Pierre, avec cette inscription commémorative : *Italia liberata* (1).

Amda combattit au pays d'Adal. « Les hommes de cette contrée marchent sur leurs mains, les pieds en haut, la tête en bas et courent ainsi aussi vite qu'avec leurs pieds (p. 147) ». Nos bestiaires gothiques, peints ou sculptés, ont ainsi de ces sauvages marchant à rebours, dont l'idée, peut-être même la représentation, leur est venue directement de l'Orient.

« Le roi entra dans la chapelle, s'avança jusqu'aux cornes de l'autel (2), tomba au pied du crucifix (p. 171). » Ce passage autorise à croire que le crucifix était en permanence sur l'autel, comme il est représenté sur une fresque du même temps, à Assise.

Après une victoire, « le maître des brebis reçut les actions de grâces de son troupeau pour avoir exterminé les boucs, et les brebis, nées du sein de l'eau (3), remercièrent leur pasteur de les avoir conduites aux pâturages avec une houlette de fer et de les avoir sauvées de la gueule des loups. Les loups représentent Satan, les boucs sont les infidèles et les brebis, le peuple des chrétiens. Quant au pasteur, c'est JÉSUS-CHRIST, le vrai pasteur des brebis, le premier né du Père, engendré avant le monde, et fils de la colombe pure, c'est-à-dire la sainte Vierge (4), la gloire du ciel et de la terre (p. 176) ». Quel symbolisme simple et touchant ! On y trouve comme une réminiscence de l'iconographie de nos premiers âges.

« Écoute .... le récit des prodiges que Dieu a faits sur toute la terre par l'intermédiaire de ses anges : il a manifesté sa puissance en se servant de Michel pour précipiter dans la mer Rouge Pharaon et son armée et pour sauver ainsi Israël ; c'est aussi Michel qui a fait sortir Pierre de la prison, en lui ouvrant les portes de fer ; c'est Gabriel, qui, dans la ville de Babylone, éteignit les flammes et préserva du feu les trois enfants (p. 178) ». Cette tradition sur le rôle personnel des deux archanges mérite d'être recueillie.

L'appel des soldats se fait, au camp, avec l'oliphant : « Demain, je sortirai de grand matin, en sonnant de la corne (p. 188) ». « Lorsqu'il se mit en route, il sonna de la corne (p. 189) ».

X. B. DE M.

1. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 298, note 2.

2. C'est l'expression liturgique, *cornu altaris.*

3. L'inscription du baptistère de Latran s'exprime d'une façon analogue (*Œuvr.*, t. I, p. 424) :

« Gens sacranda polis hic semine nascitur almo,
Quam fecundatis spiritus edit aquis. »

4. Le Bréviaire de Beziers, au XVe siècle (Drèves, *Sequentiæ inéditæ* (p. 46), appelle la Vierge colombe, en citant le Cantique des cantiques, dans l'hymne *Epithalamica*, « de Nativitate B. M. V. » :

« In montibus
Hic ecce saliens
Ecce venit,
Colla transiliens,
Per fenestram
Ad me respiciens,
Per cancellos
Dixit prospiciens :
Amica, surge, propera ;
Columba nitens, advola.

« Horrens enim
Hiems jam transiit,
Gravis imber
Recedens abiit,
Ver amœnum
Terræ apparuit,
Parent flores
Et turtur cecinit :
Amica, surge, propera ;
Columba nitens, advola. »

S. VENANZIO, MARTIRE CAMERTE, ICONOLOGIA E BIBLIOGRAFIA, dal can. prof. M. Santoni ; Camerino, Savini, 1889, in-8° de 37 pag.

Cet opuscule a pour but de montrer saint Venant, martyr à Camerino, sous ses deux aspects iconographique et bibliographique. Les ouvrages qui traitent de son hagiographie, considérée sous le triple rapport des Actes, de la liturgie et de la dévotion, sont au nombre de cinquante. L'iconographie résulte des monuments peints, sculptés, gravés, surtout des images et médailles.

L'auteur ne cite pas le P. Cahier qui, dans ses *Caractéristiques des saints*, assigne, page 861, à saint Venant de Camerino, ces six attributs : « armure, drapeau, édifices, église, source, groupe ». Le chanoine Santoni en énumère vingt-et-un, que je vais passer rapidement en revue.

Bouclier. — C'est le complément du costume militaire : il est fourni par le sceau de la commune de Camerino (XVIIe siècle), aussi ce bouclier en porte-t-il les armes.

Casque. — Autre motif emprunté à un costume supposé. On le voit à ses pieds sur la statue d'argent qui fut fondue en 1764.

Chaînes. — Elles pendent à sa main droite, sur un « bas-relief très ancien » (p. 10) (1).

Chaussure. — Sur la croix stationnale, œuvre émaillée du XIVe siècle, les souliers sont verts.

Cheval. — La gravure sur bois des *Vite de' Santi e beati dell' Umbria*, de Giacobilli, imprimée à Foligno en 1647, le représente exceptionnellement en cavalier romain.

Cité. — La ville qu'il protège est figurée dans une de ses mains, plus souvent la gauche que la droite.

Compagnons (2). — « L'exemple du jeune saint fut suivi immédiatement par dix compagnons et, quelques jours après, 1525 autres citoyens scellèrent leur croyance de leur sang » (p. 9). Sur une toile de 1599, peinte par Camille Bagazotto, S. Venant est accompagné de son maître saint

1. «Quem ille (præses) pollicitationibus ac terroribus diu tentatum, flagris cædi et vinculis astringi jussit ; sed iis mirabiliter ab angelo solutus » *(4e leçon).*

2. « Ille populum Christi fidem edocebat..... Eo miraculo plures permoti, in Christum crediderunt » *(6e leç.).*

Porphyre (1), qui lui présente un livre où on lit : *Gaude, Venanti fili, et quot, te duce, sunt sequuti Christum* (p. 16).

Cuirasse. — Elle se voit sur une gravure de 1563 et sa signification est celle de l'armure du soldat.

Épée. — On ne la rencontre qu'une fois, à Sanseverino, dans la main gauche : elle rappelle la décollation (2).

Étendard. — C'est l'attribut le plus ancien et le plus commun. Ordinairement, il est tenu par la main droite et exhibe les couleurs de la ville, *blanc* et *rouge*.

Index. — De la main saint Venant désigne la ville qu'il protège (médaille du XVIIe siècle).

Jeunesse. — Il mourut à l'âge de quinze ans (3), le 18 mai 251. Sur la croix du XIVe siècle, ses cheveux sont blonds et frisés.

Lance. — La grande lance à bannière, variété de l'étendard, figure sur la gravure de 1563.

Livre. — L'ambon de la cathédrale, sculpté au XIVe siècle, lui donne pour attributs la bannière et le livre, qui contient la doctrine chrétienne (4).

Manteau. — Transformé parfois en chlamyde, il indique une haute situation sociale.

Murailles. — Sur une médaille sont figurés les remparts du haut desquels il fut précipité (5). Aussi l'invoque-t-on pour les chutes (p. 21). Dans le livre *Le persecutioni della chiesa*, de Gilio (Venise, 1537), il est écrit : « Dicono i Camertorii che hanno per miracolo e questo per i meriti del beato martire, che quanti sono caduti e cadono dalle mura della lor cità, dalle quali fu precipitato esso santo, benche siano alte e scossezi, non si fanno male alcuno, del che spesso se ne vede manifesto segno. »

Palme. — La palme, très anciennement, est associée à l'épée (p. 10), en signe de victoire (6).

Protecteur. — Le sceau communal de 1543 porte cet exergue :

✠ HANC-CAMERAM-REGIS-SANCTE-VENANTI-TVERE

En changeant de place deux mots, on obtient cet hexamètre, qui doit être la vraie leçon :

Hanc cameram regis, Venanti sancte, tuere.

Dans les *Statuta Populi civitatis Camerini*, Camerino, 1563, la rubrique 69 oblige le podestat à faire peindre, à chacune des portes de la ville, la Vierge, saint Venant, saint Christophe et saint Antoine (p. 28).

Soldat. — La statue d'argent de 1764 est « in effigie di vittorioso soldato » (p. 20), à qui conviennent bien la lance, la bannière, le casque, la cuirasse et l'épée (7).

Tête nue. — Signe à la fois de jeunesse et de triomphe, par exemple sur les monnaies du XVIe siècle.

Tunique. — Placée sous le manteau ou seule, elle est tantôt longue, tantôt courte, à l'instar de celle des pages et ceinte à la taille. La tunique courte fut préférée sur les monnaies frappées à Camerino de 1434 à 1444.

Puisque Camerino fait partie de l'État pontifical, il ne sera pas hors de propos de rechercher ce que Rome a tenté pour le culte de saint Venant.

Son nom est inscrit au martyrologe à la date du 18 mai.

Dans le Bréviaire, son office est du rit double et du commun d'un martyr, moins certaines parties propres, comme les trois hymnes des vêpres, des matines et des laudes, l'oraison et les trois leçons du second nocturne, ce qui dénote un culte exceptionnel.

« Cet office propre fut approuvé par Clément X. La fête solennelle se fait à son église paroissiale de la nation de Camerino, à la fontaine sous le Capitole, autrefois appelée Saint-Jean *in mercatello*. Il y a indulgence plénière et de ses reliques à Saint-Pierre au Vatican » (Piazza, *Emerologio di Roma*, p. 337). Actuellement, la fête patronale comporte les premières et les secondes vêpres, ainsi que la grand'messe en musique.

La relique, que possède la basilique vaticane, est unique à Rome : le lundi de Pâques, où l'on montre toutes les reliques, elle est désignée ainsi : « Une côte de saint Venant » (*Année liturgiq. à Rome*, 2e édit., p. 205, n° 86).

L'église, qui a pris son vocable, est située au pied du Capitole. Elle appartient aux habitants de Camerino, qui en font le service. Le maître-autel est orné de deux colonnes de marbre africain et on y conserve les corps des saints martyrs Félix et Amat (*Revue de l'Art chrét.*, t. XXIII, p. 318, n° 385). Sa restauration date de l'an 1700. Une inscription commémorative, placée dans la nef latérale droite, déclare qu'elle a été consacrée par Benoît XIII, le 19 mars 1728; qu'elle a un triple titulaire, la Vierge, saint Venant et saint Ansovino, évêque de Camerino ; enfin que l'anniversaire de la dédicace est renvoyé au troisième dimanche d'octobre :

IN HONOREM DEIPARÆ VIRGINIS
SS. VENANTII MART. ET ANSOVINI EPIS.
BENEDICTVS XIII P. M.
HOC TEMPLVM MAIOREMQVE ARAM
SACRAVIT XIV KAL. APRILIS MDCCXXVIII
ANNIVERSARIO EIVS DIEI FESTO
IN DOMINICAM TERTIAM OCTOBRIS
TRANSLATO

Rome a frappé des médailles pour honorer saint Venant. Il en existe deux exemplaires au Musée de la Société des Antiquaires de l'Ouest. L'une a pour revers saint François de Paule et l'autre le crucifix, avec la formule JESUS CHRISTUS *rex gloriæ* contre l'orage. Toutes les deux

1. « Cumque postridie præsidi referret Porphyrius se per visum noctu populos, quos Venantius aqua tingebat, clarissima luce fulgentes, ipsum vero præsidem obscurissima caligine opertum vidisse, præses, ira incensus, eum illico capite plecti imperat » *(6^e leç.)*.

2. « Quos omnes una cum Venantio capite feriri jussit » *(6^e leç.)*.

3. « Venantius Camers, quindecim annos natus » *(4^e leç.)*.

4. « Cum christianæ religionis accusaretur apud Antiochum, qui sub Decio imperatore Camerino præerat » *(1re leç.)*.

5. « Cujus (præsidis) jussu statim e rupe præcipitatur, sed inde etiam divinitus ereptus » *(6e leç.)*.

6. « Martyr Dei Venantius,
Lux et decus Camertium,
Tortore victo et judice,
Lætus triumphum concinit » *(Hymne des Vêpres)*.

7. S. Venant était trop jeune pour avoir fait partie de la milice. L'armure est ici simplement un signe de noblesse : « Nobilis Christi athleta » *(5e leç.)*.

représentent saint Venant en soldat, tenant en main un étendard et de l'autre protégeant la ville. On lit en exergue S. VENANTIVS. M. (*Sanctus Venantius martyr*). Elles remontent au XVIIe siècle.

Suivant l'usage romain, une image a été gravée pour être distribuée, le jour de la fête, aux personnes de marque qui visitent l'église et surtout aux prêtres qui y célèbrent la messe. Saint Venant est figuré en adolescent, à genoux et une source jaillissant près de lui, triple caractéristique que le bréviaire justifie. « Annis puer », dit l'hymne de vêpres. Celle de matines ajoute :

« Dum membra raptant martyris,
Languent siti satellites,
Signo crucis Venantius
E rupe fontes elicit »,

conformément à la sixième leçon : « Militibus siti æstuantibus, in proxima convalle, ex lapide in quo et genuum formam reliquit, sicut etiam nunc in ejus ecclesia videre licet, cruci signo a Venantio facto, aquæ manarunt ».

La même leçon nous apprend que s'étant agenouillé sur le rocher pour opérer ce miracle, la pierre garda l'empreinte de ses genoux : on la montre encore dans son église à Camerino.

A Spello (État pontifical), sur une fresque de la fin du XVe siècle, on voit saint Venant, jeune et imberbe, qui tient, à titre de protecteur, la ville de Camerino et un étendard, marqué d'une croix.

X. BARBIER DE MONTAULT.

LA CHASSE DE SAINT HADELIN CONSERVÉE A L'ÉGLISE DE VISÉ (XIIe SIÈCLE), par J. Destrée, brochure. (Extrait des *Ann. de la Soc. arch. de Bruxelles.*)

LA châsse de saint Hadelin, conservée dans l'église de Celles, près Dinant, jusqu'au XIVe siècle, émigra en 1338 à Visé avec les chanoines fuyant un avoué persécuteur. M. J. Helbig en a raconté l'odyssée dans son bel ouvrage : l'*Histoire de la sculpture au pays de Liége*. M. Destrée la décrit avec précision, et en reconstitue l'état primitif. Il croit que les deux versants offraient primitivement des compositions allégoriques, peut-être des Vertus, contenues dans des médaillons circulaires (1). — Il est tenté de les attribuer à l'auteur des châsses de Huy.

L. C.

STALLES DE L'ISLE-ADAM ET DE PRESLES, par l'abbé Marsaux. — Brochure.

Excellente description de stalles de grande valeur, et spécialement intéressantes au point de vue iconographique.

1. Des médaillons se voient dans les versants de la châsse de Notre-Dame à Tournai, 1205.

Celles de l'Isle-Adam (XVe siècle) offrent dans les miséricordes, des représentations de métiers, le lai d'Aristote, Samson luttant contre un lion, une femme qui traîne un diable, et autres facétieuses légendes.

Celles de Presles, moins anciennes de près de deux siècles, sont décorées de sujets analogues : on y trouve notamment le fabliau de sire Haines et de dame Hanieuse.

Cette analyse sommaire suffira pour montrer tout l'intérêt de la nouvelle brochure de M. l'abbé Marsaux.

L. C.

Périodiques.

ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE, Rome, 1888, liv. d'octobre-décembre, p. 385-397.

1. Venturi, *Sperandio da Mantova*. Ici sont réunis tous les documents connus — ils sont fort nombreux — sur cet artiste, qui « fut le médailleur le plus fécond du XVe siècle ». Les textes cités rectifient les assertions de ses historiens, Friedlander, Heiss et Yriarte ; en même temps, ils le révèlent architecte, sculpteur, peintre, fondeur de canons ; mais de toutes ses œuvres il ne reste que ses médailles, qu'il appelait lui-même *operete*.

2. Gnoli, *Disegni del Bernini per l'obelisco della Minerva in Roma* (p. 398-403). Les Dominicains de la Minerve ayant trouvé un obélisque dans leur jardin, à Rome, Alexandre VII, qui était un grand bâtisseur, demanda au Bernin de l'ériger sur la place de leur église. Les six dessins qu'il fit à cette occasion sont conservés à la bibliothèque Chigi : leur bizarrerie n'en permit pas la réalisation. Alors le pape proposa l'idée émise par Fra Colonna dans le *Songe de Polyphile*. L'obélisque fut donc dressé en 1647 sur le dos d'un éléphant, dont une inscription met en relief le symbolisme : je la reproduis ici, parce qu'elle ne figure pas dans les *Iscrizioni* de Forcella, mais je l'ai déjà donnée dans mes *Églises de Rome* (1).

Sapientis Aegypti
inscvlptas obelisco figvras
ab elephanto
bellvarum fortissima
gestari quisquis hic vides
documentum intellige
robustae mentis esse
solidam sapientiam svstinere

1. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXI, p. 465.

Veterem obeliscvm
Palladis Aegvptiae monvmentvm
e tellvre ervtvm
et in Minervae olim
nvnc Deiparae genitricis
foro erectvm
divinae sapientiae
Alexander VII dicavit
anno sal. MDCLXVII

3. U. Rossi, *Christoforo Geremia* (p. 404-411). Cet artiste mantouan, fils d'orfèvre, fut surtout attaché à la cour des papes. Médailleur, il fit la médaille de Paul II : celle du patriarche d'Aquilée lui est aussi attribuée. Elle porte au revers cette inscription commémorative : *Ecclesia restituta ex alto*, qui ne peut s'appliquer qu'à la réfection d'une charpente apparente, comme celle de l'église de Sainte-Balbine sur l'Aventin, où le nom du cardinal Barbo est gravé avec la date d'exécution, 1489 (1). En 1468, il fut chargé de restaurer la statue équestre en bronze doré de l'empereur Marc-Aurèle, qui passait alors pour un Constantin et qui était sur la place de Saint-Jean de Latran. Une correspondance, découverte dans les archives de Mantoue, établit la commande par le marquis Louis de Gonzague, en 1461, d'une salière de cristal, monté en or, dont il fit un modèle en plomb : elle devait prendre pour type « quella concha che si trova in ante la porta ch'è in Sancta Maria Rotonda, cioè che facendo le cornice e le teste con li pedi de oro ». Cette conque ou urne funèbre, qui se trouvait sous le portique du Panthéon était en porphyre et avait contenu les cendres d'Agrippa. Le pape Clément XII la fit enlever et transporter à Saint-Jean de Latran, dans la chapelle Corsini, pour décorer son mausolée (2).

4. Venturi, *Bassorilievi di Mino da Fiesole.* Ces quatre bas-reliefs sont maintenant au Musée municipal. Ils proviennent de l'autel élevé par le cardinal d'Estouteville en l'honneur de saint Jérôme dans la basilique de Sainte-Marie Majeure (3), au témoignage de Vasari, « con istorie di bassorilievo della vita sua, » autel démembré, comme le magnifique tombeau de Paul II, à Saint-Pierre au Vatican. Ces *histoires* (4) sont : l'instruction des religieux et la prière au désert devant le crucifix, l'extraction de l'épine de la patte du lion, qui ramène joyeux l'âne qu'on l'accusait d'avoir mangé et les autres chargés des provisions des marchands voleurs ; enfin, son effroi à la pensée du jugement dernier, où la sainte Vierge et saint Jean Baptiste intercèdent pour le genre humain (5).

1. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XX, p. 221.
2. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXI, p. 115.
3. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. I, p. 11.
4. V. sur l'iconographie de saint Jérôme, la *Revue de l'Art chrétien*, 1888, p. 112.
5. Il n'est représenté ici que d'une façon très sommaire, par son côté consolant. Les deux intercesseurs sont renfermés dans une auréole elliptique qui lance des rayons.

5. Gianuizzi, *Documenti inediti sulla basilica Loretana.* 1480. « Quod fortificetur ecclesia sancte Marie pro incursionibus Turcorum » (p. 416). Au nord-est de l'église s'élève une tour à machicoulis et créneaux. — 1482. Conseil est demandé pour la réparation du palais, « secundum iudicium ingengerii, videlicet magistri Juliani, existentis ad fabricam Ste Marie de Laureto, optimi et probati magistri in hujusmodi exercitio » (p. 417). La délibération porte : « secundum judicium magistri Juliani de Florentia, in arte fabrice peritissimi. » — Le cardinal de Recanati écrit de Rome, en 1485 : « Perche nostra intentione he che la fabrica di S. Maria si continui, mandamo là ser Joanne nostro fiorentino, cum alchuni guarzoni de' maestro Juliano ». — Autre lettre du même, en 1485, sur le mode de fortification. — 1485. Paiements faits « ad magistro Taddeo, scarpellino et compagni capo magestri de la fabrica de Santa Maria de Loreto,... come se vede ordinato per magistro Juliano da Magiano et per lui ad magistro Gasparrino suo compagno » (p. 419). — 1486. Lettre du même cardinal : « Scrivemo a magistro Juliano, architetto de la fabrica nostra, se voglia subito transferire a Santa Maria, cum molti magistri et scarpellini ad continuare la fabrica de Santa Maria, maxime de la parte de sopra » (p. 421). — 1488. « De carregio tevularum (1), que sunt ad fornaces, pro copertura ecclesie et coppule Ste Marie. » (p. 422). — 1489. « De LX^a lignis pro coppula fabrice » *(Ibid.)*. — 1489. « Cum ecclesia Sancte Marie de Laureto sit arcx munitissima » *(Ibid.)*. — 1490. Baccio Pontelli remplace Giuliano da Maiano : « Priores et operarij fabrice dent operam possibilem ad conducendum magistrum Baccium » (p. 423). — 1496. En raison de la peste, une procession est ordonnée et une couronne d'or offerte à N.-D. de Lorette : « Quod fiant processiones ad Sanctam Mariam, cum luminaria, corona et impensa et ordine... Quod fiat per commune et per elemosinas volentium sponte intento bono contribuere, una corona tota de auro..... que cum devotione postmodum portetur ad Sanctam Mariam et ponatur et collocetur in capite proprio ymaginis sanctissime Virginis Marie de Loreto, ea intentione cum effectu exequenda et manutenenda quod continuo et imperpetuum permaneat in dicto capite, prout decet et devotio ac votum nostrum requirit..... Pro qua quidem corona fienda expendantur centum ducati auri » (p. 424). — 1499. Règlement de compte avec « magister Julianus Sangallus de Florentia, architeptor de omni opere, manifactura et magisterio per ipsum in fabrica sanctissime ecclesie Sancte Marie de Laureto » (p. 451). — 1499. Acte pour l'achèvement de la coupole. « Quod dictus magister Julianus teneatur et

1. Pour *tegularum*, tuiles.

obligatus sit murum perficere, voltam claudere et perfecte serrare cuppulam dicte ecclesie beate Marie bene et perfecte » (p. 452).

6. Venturi, *Quadri in una cappella Estense nel* 1586 (p. 425-426).

7. Venturi, *Una collana di Giovanni Pomatello* (p. 426). Pomatello, orfèvre de Vérone, fut aussi graveur et médailleur. En 1570, il fit pour le duc Alphonse II d'Este un collier d'or, qui fut payé 94 écus d'or.

8. Venturi, *Di un antichissimo candelabro pel cero pasquale* (p. 427-428). Le candélabre pascal de l'église Santa Maria della Pietà, à Cori, passait pour être du XIIIe siècle ; c'est l'impression qui m'en est restée, après l'avoir examiné en 1865, avec Mgr La Croix. Il serait, paraît-il, du VIIIe. C'était le cas de donner une planche pour convaincre les incrédules ou hésitants. Le tribunal de Velletri a poursuivi et condamné avec raison la fabrique qui venait de le vendre. Suivant la tradition, le chandelier est supporté par deux lions, allusifs à la Résurrection et non « simbolo della forza della Chiesa », comme l'auteur semble le croire.

9. De Fabriczy, *Il busto in rilievo di Mantegna, attribuito allo Sperandio* (p. 428-429). Ce médaillon de bronze orne le tombeau de l'artiste dans l'église Saint-André, à Mantoue. Il paraît certain qu'il est l'œuvre du médailleur mantouan Bartolomeo di Virgilio Meglioli, qui mourut en 1514.

10. De Fabriczy, *Una medaglia di Sperandio* (p. 429-430). Elle représenterait, non « un personnage inconnu », comme l'ont dit Friedlander, Armand et Heiss, mais le poète ferrarais Tito Strozzi, décédé en 1502 ; la médaille remonterait à 1472 environ. La signature se lit au revers : OPUS SPERANDEI. Avec M. Heiss, l'auteur la tient pour « une restitution ou une contrefaçon ».

11. *Di un lavoro di Jacopo da Benevento, falsamente attribuito ai della Robbia* (p. 430). Il s'agit d'un autel en terre vernissée, daté de 1522 et où une inscription nomme l'artiste, Jacques de Bénévent.

12. Luzio et Renier, *Di Pietro Lombardo, architetto e scultore Veneziano* (p. 433-438). Cet artiste mourut en 1515. Plusieurs de ses lettres sont publiées d'après les archives de Mantoue : il les signe « lapiscida » et « sculptor » ou « scultor de Venetiis ». Attaché au palais des doges qu'il agrandit, il est l'auteur de la belle église de Sainte-Marie des Miracles, à Venise. Il eut trois fils : Antoine, qui a signé un bas-relief à Saint-Antoine de Padoue ; Sante, qui édifia, à Venise, le palais Vendramin et la « scuola San Rocco » ; Tullio, qui fut un statuaire insigne. Le marquis François de Gonzague, capitaine général de l'armée des Vénitiens, battit Charles VIII à Fornoue, en 1495. Il fit alors le vœu, s'il échappait sain et sauf du danger, d'élever une église à Mantoue sous le vocable de Notre-Dame de la Victoire : il y ajouta, dans son propre palais, une chapelle, dont il avait confié la décoration au vénitien Pietro Lombardo, mais il mourut avant qu'elle fût achevée.

13. Lehrs, *Una nuova incisione in rame del maestro alle banderuole in Ravenna* (p. 444-446). Ce maître inconnu de la Renaissance a gravé une Vierge qui allaite l'enfant JÉSUS (1) : le sein lui est très chastement présenté par l'ouverture de la robe.

14. Müntz, *Gli allievi di Raffaello, durante il pontificato di Clemente VII* (p. 447-450). Les élèves de Raphaël, qui continuèrent à travailler après la mort de leur maître, sont : Jules Romain et Jean-François Penni, qui achèvent la salle de Constantin au Vatican (2) ; Jean d'Udine, qui peint des « vexilla » pour le fort Saint-Ange, des « penones » pour les trompettes, un « baldacchino » pour le pape (3) et travaille aux mosaïques de la basilique de Saint-Pierre : 1531. « A maestro Giovanni da Udine, per acconciatura del musaico di San Pietro, duc. 25. Duc. 10 di camera a Mr Gio. da Udine per piu stelle di bronzo pel il musaicho » ; Baverio Caroccio, Sebastiano del Piombo, « Andreas Venetus », qui peint des « bandieræ » ; « Antonio de Ubertinis, florentino » ; « Jacobus Moronus » et « Johannes Simoni de Verona », qui peint 24 escabeaux, « scabellorum (4), videlicet 15 pro camera sanctissimi domini nostri papæ et VIIII pro concistorio ».

15. U. Rossi, *Il Pisanello e i Gonzaga* (p. 453-456). Documents inédits extraits des archives de Mantoue. Une lettre de 1443 parle d'un tableau sur toile : « Hai portato cum ti una nostra tavola de tela, sopra laqual e pincto nostro Signor Dio ». (p. 454).

16. *Miscellanea.* J'y relève deux signatures, une d'orfèvre et l'autre de peintre.

---

1. Le P. Dreves, dans ses *Sequentiæ ineditæ*, p. 49, cite, d'après un manuscrit du XIIIe siècle, une séquence de l'Annonciation, qui contient cette strophe :

« Quis te cernens hunc lactare
Fletus posset temperare,
Dono tactus pueri?

« Quam prædulces illæ mammæ
Quarum stillis illæ flammæ
Restinguuntur inferi ! »

2. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 51.

3. La *loggia* des grandes reliques de la Passion, à Saint-Pierre, est surmontée d'un dais peint au XVIIe siècle.

4. On ne peut s'asseoir devant le pape que sur des escabeaux, dans ses appartements, quand il permet de ne pas rester debout. Les deux cardinaux diacres qui l'assistent à son trône, à la chapelle et au consistoire, ne sont assis que sur des escabeaux.

Collection Pieri, une croix du XVe siècle :

HOC - OPVS - FECIT - NICOLAVS - D - ANDREE - D' - GVARDIA (1).

Même collection, le Christ couronné d'épines : *Joanes vicentinus pinxit.*

X. B. DE M.

ARCHIVIO STORICO DELL' ARTE, Rome, 1890, in-4°, livr. janvier-février.

Cette revue artistique et archéologique inaugure sa troisième année d'existence par d'excellents mémoires, dont je vais rendre compte en détail, afin de montrer quel genre d'intérêt ils présentent et quelles ressources ils offrent aux travailleurs qui se complaisent à l'art italien.

I. Ad. Venturi, *La scultura Emiliana nel rinascimento, Modena* (p. 1-23). Modène est la capitale de l'ancienne Émilie : comme toutes les villes italiennes, grâce aux encouragements de ses souverains, princes d'Este, elle est entrée de bonne heure dans le mouvement de la Renaissance.

1. A la cathédrale, le florentin Agostino di Duccio, élève de Donatello, a sculpté en bas-relief un devant d'autel, malheureusement déplacé, qui consacre quatre traits de la vie de son patron, saint Géminien : l'évêque délivre du démon la fille de Jovinien ; l'empereur, par reconnaissance, lui fait don d'un calice et d'un livre ; il chasse Attila ; mort, il est enseveli par saint Sévère, évêque de Ravenne, qui interrompt momentanément l'office divin qu'il présidait, pour assister à ses funérailles, comme le fit saint Martin pour saint Ambroise (2). A la partie inférieure se lisent la signature de l'artiste et la date d'exécution : AVGVSTINVS . DE . FLORENTIA . F. *(fecit)* 1442.

2. Dans le même monument existe un groupe, sculpté par le même artiste, vers 1442. Saint Géminien saisit par les cheveux un enfant qui tombe du haut d'une tour (3). Une hymne propre a fourni cette strophe comme thème iconographique, car la liturgie a toujours été une des sources les plus fécondes de l'art :

« Lætetur simul aeris
Qua servatur fragilitas
Ruenti de turrigeris
Ripis infanti sospitas. »

Il ne reste que la fin de la signature qu'il est aisé de restituer :

(Augustinus de Florent) IA . F.

1. Sa signature, sur la croix de Saint-Jean de Latran, est ainsi formulée : OPUS - NICOLAI - DE GVARDIA - GRELIS - M - CCCCLI (*Rev. de l'Art chrét.*, 1889, p. 39).

2. Les attributs de saint Géminien, évêque de Modène, sont donc : *possédée, empereur, calice, livre, saint Sévère.* Le P. Cahier ne reconnaît que trois de ces cinq ; les cinq qu'il énumère sont : *armée, église, possédé, prince, croix.*

3. Aux cinq attributs constatés plus haut il faut ajouter *enfant.*

3. Guido Mazzoni de' Paganini, après avoir longtemps fabriqué et colorié des masques en cuir bouilli, qui ne garnissaient pas seulement la partie antérieure du visage, mais s'adaptaient à la tête en manière de casque, mérita d'être appelé en France par Charles VIII, qui le fit chevalier et l'autorisa à ajouter la fleur de lis à ses armes. Ses œuvres connues sont : à Busseto, une tête de vieillard, très réaliste, démembrée d'une *pietà ;* à S. Jean de Modène, une déposition de la croix, datée de 1480, que nous nommerions plutôt *sépulcre* (les comptes disent, en effet, « Xpisto del sepolcro) » (1), car le Christ, étendu sur un sarcophage, y est assisté par Nicodème, Joseph d'Arimathie et les saintes femmes, tandis que la Vierge s'affaisse entre les bras de saint Jean et de sainte Madeleine éplorée ; une *Pietà*, à Ferrare ; dans la crypte de la cathédrale de Modène, un « presepio » ou adoration de l'enfant JÉSUS dans la crèche (1480) ; une autre *Pietà*, à Venise, qui a disparu, ainsi qu'à Crémone ; au Musée de Naples, le buste en bronze, au naturel, de Ferdinand Ier ; dans la même ville, chez les Olivétains, une « déposition » en terre cuite, autrefois coloriée, qu'on a eu le goût déplorable de bronzer (1492) ; le tombeau de Charles VIII, à Saint-Denis, dont un dessin a seul conservé le souvenir et qui était signé : *Opus Paganini Mutinensis ;* une statue disparue de Louis XII, en chasseur, dans les jardins du château de Blois, et, au portail d'entrée, la statue équestre de ce monarque, sculptée en pierre (1509-1511) ; enfin plusieurs médaillons pour Gaillon, dont quelques-uns ont trouvé un refuge à l'École des Beaux-Arts de Paris.

II. U. de Rossi, *La collezione Carrand nel museo nazionale di Firenze* (p. 24-34). Cet article fait suite à un précédent. On y étudie d'abord les bronzes, chandeliers, bénitiers, statuettes, vases, rafraîchissoirs, lampes, clochettes, cassettes, fontaines à parfums, écritoires, aiguières, coupes, chauffemains. On a publié plusieurs fois des aiguières analogues, modelées sous forme d'hommes et de bêtes ; les chandeliers, reproduits par le P. Martin dans les *Mélanges d'archéologie*, sont connus, mais je m'étonne qu'on fasse encore attention au symbolisme faux par lequel cet érudit avait cherché à expliquer une iconographie purement romane. N'oublions pas la clochette signée : *Me fecit Johannes a Fine*, a° 1551 (p. 28) (2).

Un des bénitiers, dont la date n'est pas donnée, est historié de scènes évangéliques : la naissance

1. La croix à laquelle la Vierge s'adosse peut donner lieu à une méprise, mais le sarcophage rétablit le sens du mot *deposizione*, qui signifie alors *déposition, mise au tombeau.*

2. Les clochettes de ce genre avec cette signature, ont été, à plusieurs reprises, étudiées dans le *Bulletin archéologique de la Société de Montauban :* il y aurait lieu maintenant de réunir toutes ces notices en une seule monographie.

du Sauveur, l'adoration des mages, les trois Maries au sépulcre ou la résurrection, l'incrédulité de saint Thomas et l'ascension, que l'auteur décrit en ces termes : « JÉSUS, assis et bénissant, dans une auréole en amande soutenue par deux anges (1). » Il n'y a pas à hésiter sur l'identification de la scène. A l'Épiphanie, « la Vierge est assise sous un arbre »; ce seul détail m'inspire des doutes sérieux sur l'authenticité du bénitier, qui pourrait bien être l'œuvre d'un faussaire, comme celui du trésor de la métropole de Lyon, grossièrement imité du bénitier du dôme de Milan.

Parmi les plaquettes, au nombre de 171, plusieurs sont inédites. La mise au tombeau est signée, au revers, de l'initiale R, qui s'attribue à Andrea Riccio. Sur une autre, la syllabe ANT. se réfère à Pier Jacopo Alari, dit l'*Antico ;* une Vierge est signée AN. AB. et reportée en conséquence à Antonio Abbondio. Victor Camelio signe un baigneur *Op.* (opus) *Victoris Cameli V. (Vicentini).*

Le médailleur Jean-François Ruberti a adopté cette signature : I. F. R., qui ailleurs devient I. F. F *(fecit)*, ou simplement I. F. et I. O. F. P. *(Patavinus)* et IO. F. F., qui ne se rapporte pas à Giovanni delle Corniole, mais veut dire *Johannes Franciscus Fecit*, au lieu de *Florentinus.*

Je ne dirai rien des *Médailles* et à l'article *Sceaux*, je citerai celui du cardinal de Givry, qui est aussi au Louvre : l'un des deux est un surmoulage évidemment.

Suivent les *Camées et Intailles*, puis les *Cuirs*, dont on a fait des étuis, des écrins, des coffrets et des trousses de chirurgien.

La *Sculpture sur bois* est représentée par un débris des stalles de Saint-Aubin d'Angers, des statues, des meubles (dressoir, *cassone* ou coffre d'épousée, coffrets).

Les *Étoffes* forment une collection importante, remplie d'ornements d'églises et de bourses. Une des tapisseries représente le siège de Jérusalem, « travail du XVe siècle » : je signalerai le même sujet dans l'église de Nantilly, à Saumur (Maine et Loire).

Le catalogue sommaire se termine par les *Armes*, la *Ferronnerie* (marteaux de porte, grilles, coffrets), le *Marbre* (bas-reliefs), les *Stucs* et la *Peinture* sur bois ou sur vélin.

III. N. Baldoria, *Monumenti artistici in San Gimignano* (p. 35-68). La petite ville de San-Gimignano, en Toscane, a surtout manifesté son goût au XIVe siècle, lorsqu'elle a élevé ses tours, ses églises et son palais communal.

Sodoma a peint, dans la chapelle des prisons, un saint Yves, « rendant la justice à son tribunal », vers 1524 (1).

De 1317 date la *Majesté de la Vierge*, fresque qui fait l'ornement du palais de la commune: quatre anges élèvent un dais sur sa tête en qualité de reine, et elle est entourée de plusieurs saints : les deux saints Jean, saint Pierre et saint Paul, saint Giminien, saint Nicolas qui présente le podestat à la bénédiction de l'Enfant JÉSUS. Voici les deux signatures, qui nomment Lippo Memmi, de Sienne, comme l'auteur du tableau et Benozzo Gozzoli, de Florence, à titre de restaurateur, l'an 1467 ; celui-ci ajouta saint François, saint Louis et saint Antoine.

LIPPUS *(Philippus)* MEMI DE SENIS ME PINSIT.

BENOTIVS FLORENTINUS PICTOR RESTAURAVIT ANNO DOMINI Mo CCCCo LXVII.

La collégiale est un grand et bel édifice, entièrement peint. Dans la nef, à gauche et au nord, se développe l'Ancien Testament, de la Genèse à Job, œuvre de 1356 et de la main de Bartolo di Maestro Fredi. Vasari donne cette signature : *Anno Dom. 1356 Bartolus magistri Fredi de Senis me pinxit.* De lui aussi est un Christ de pitié. La vie de la Vierge occupe la paroi méridionale : elle date de 1380, et commence à la naissance pour finir à la mort ; elle se confond avec celle du Christ, qui se termine à la descente du Saint-Esprit (2). Berna en est l'auteur. A l'Annonciation, Marie se tient dans sa chambre et lit ; dans une pièce voisine est une jeune fille, qui file et écoute avec curiosité les paroles de l'ange (3). A la Crucifixion, Marie s'évanouit et deux saintes femmes la soutiennent ; deux anges enlèvent au ciel l'âme du bon larron, et deux démons emportent en enfer celle du mauvais larron. Les six anges volants expriment des sentiments de douleur : Giotto en avait le premier fourni l'exemple.

Le jugement dernier, suivant une ancienne

1. *Annal. arch.*, t. I, pl. IV, no 16. On ne saurait être trop précis dans l'identification des sujets.

1. Consulter, pour l'iconographie de saint Yves, un article du docteur Bonnejoy, dans le *Journal de la Société d'archéologie Lorraine*, 1890, p. 77-81. — Une gravure de 1587, exécutée à Rome, le revêt du *manteau*, lui entoure les reins de la *corde de Saint-François* et lui met un *papier* dans la main gauche, pendant que la droite tient un *chapelet.* Dans la collection des saints de l'ordre de Saint-François, gravée au XVIIe siècle, il est représenté en *tertiaire* franciscain, avec une *barrette*, un *manteau*, un *livre* et une *tête de mort.* Le P. Cahier n'a cité aucun de ces attributs spécialement, cependant le *manteau*, la *barrette* et le *livre* conviennent à l'avocat. De part et d'autre, ils sont au nombre de huit : *ange, aumône, avocat, chat, colombe, fleuve, rébus, sac.*

2. Notons ici l'influence des textes ecclésiastiqués sur les artistes. Saint Israël, clerc du chapitre du Dorat, composa, à la fin du Xe siècle, des cantiques, où tous les grands faits de l'Ancien et du Nouveau Testament se trouvaient résumés, depuis la création du monde jusqu'à l'Ascension du Christ. Une leçon de son office en parle en ces termes : « Elucubrationes oleum redolentes, valde utiles edidit, quædam scilicet pia cantica ab origine mundi usque ad ascensum Christi in cœlum deducta, ut plebs.... mysteria fidei, cantus suavitate allecta, lubentius ac facilius audiret et retineret ». Avec la peinture, les mystères de la foi se retenaient encore mieux que par le chant, qui lui-même était, dans ce but, préférable aux sermons.

3. A Saint-Michel de Pavie, la jeune fille est assise aux pieds de la Vierge, sur une sculpture romane.

tradition, est effigié à l'occident, au point où le soleil se couche. Le Christ montre la plaie de son côté, la Vierge et saint Jean-Baptiste intercèdent pour le genre humain, les apôtres siègent avec leur Maître en qualité de juges. L'enfer fait face au ciel. « La paroi latérale, dit M. Baldoria, au-dessus du premier arc, à droite du Christ juge, est ornée de la représentation du paradis, où le Sauveur, accompagné de la Vierge Marie, entouré d'un cercle de Séraphins et de Chérubins, se montre en glorieux empereur du ciel. Il bénit de la droite et tient ouvert sur le genou le livre des Évangiles ; entre le Christ et Marie est la colombe, symbole de l'Esprit-Saint et au-dessous, en un double rang, un grand nombre d'anges agenouillés, qui font de la musique, chantent ou adorent ». Je ne puis m'empêcher de reconnaître combien cette composition est insolite et contraire même à l'idée adoptée pour le ciel, où trône toujours Dieu en majesté. Or Dieu, c'est la Trinité : des deux personnes divines nous avons ici le Fils et le Saint-Esprit ; il manque donc le Père, auquel la Vierge a été substituée. A-t-on, faute d'attention, pris le Père pour Marie ou, si le fait existe réellement, la substitution s'est-elle faite lors de la restauration, qui, en plusieurs endroits, est signalée comme inintelligente et radicale ? L'auteur, qui n'épargne pas les notes, aurait bien dû ne pas nous laisser dans l'indécision à cet égard.

Cette fresque remarquable est ainsi signée et datée :

THADEVS BARTHOLI DE SENIS PINXIT HĀC CAPELLĀ MCCCXCIII.

Au palais communal, on admire deux polyptyques qui donnent la même signature :

Thadeus Bartholi de Senis pinxit hoc opus.

A Saint-Augustin, Benozzo Gozzoli a peint, en 1464, les habitants de San-Gimignano invoquant saint Sébastien contre la peste : le saint, en signe de protection, étend sur eux son manteau, ainsi qu'on l'a fait bien des fois pour la Vierge à l'égard de ses clients.

AD LAVDEM GLORIOSISSIMI ATHLETE SANCTI SEBASTIANI HOC OPVS CONSTRVCTVM (1) FVIT DIE XVIII IANVARII M. CCCC. LXV. BENOTIVS FLORENTINVS PINXIT.

En 1463, la vie du patron fut peinte dans la tribune en dix-sept tableaux. Je n'en citerai que quatre, qui offrent un intérêt particulier. Saint Augustin est à l'école : le *magister*, armé d'un martinet, donne le fouet à un enfant qui n'a pas été sage et dont le haut-de-chausses est rabattu(1). Il enseigne à Rome à l'école grecque (2). Baptisé par saint Ambroise, il chante avec lui le *Te Deum* (3). Sur le bord de la mer, il est repris par un enfant de sa témérité à scruter le mystère de la Trinité (4). Nous avons là l'écho d'anciennes traditions. Le nom du peintre est associé à celui du donateur, *docteur de Paris*, dans ces deux distiques :

Eloquii sacri doctor Parisinus et ingens
Gemignaniaci fama decusque soli.
Hoc proprio sumptu Dominicus ille sacellum
Insignem iussit pingere Benotium. MCCCCLV

Benozzo a également peint une Assomption, où la Vierge est enlevée par les anges au-dessus de son tombeau plein de fleurs. A la collégiale, il a apposé son nom à la fresque du couronnement de Marie : OPVS BENOTII DE FLORENTIA. M.CCCC. LXVI. Chez les Olivétains, il a représenté une crucifixion, qu'il a complétée par les effigies de la Vierge, de saint Jean et de saint Jérôme (5). Au sommet de la croix, perche le pélican, qui « si squarcia il petto per dar da mangiare ai suoi nati » (p. 55). L'oiseau symbolique ne « donne pas à manger à ses petits » affamés, mais il les ressuscite par l'effusion de son propre sang, car ils étaient morts et ainsi s'explique le rapprochement, qui, autrement, n'aurait pas sa raison d'être (6).

L'Annonciation de Dominique Ghirlandaio date de 1482, mais son chef-d'œuvre est la chapelle de Sainte-Fina, qui remonte à 1468. En voici l'iconographie. Assistée par sa nourrice Beldia, Fina est couchée malade dans une pauvre chambre, où courent des souris pour exprimer son délabrement ; le pape saint Grégoire lui apparaît au ciel et lui annonce sa mort prochaine. A ses funérailles, présidées par un évêque, elle lève la main et, touchant sa nourrice, la guérit, pendant qu'un clerc recouvre la vue, en appliquant son œil sur son pied ; un ange sonne la cloche, indiquant une de ces sonneries miraculeuses qui ne sont pas rares dans les vies des Saints (7).

Le tombeau de l'illustre vierge de San Gimi-

1. *Completum ?*

1. Les élèves du collège des Jésuites à Poitiers, avant la Révolution, chantaient, sur l'air du *Stabat*, une complainte dont voici une des strophes :

« Quis est iste qui non fleret
Clunes suas si videret
In manus du pèr' préfet. »

2. Cette école était à Sainte-Marie *in Cosmedin*. La rue qui avoisine la basilique s'appelle encore *via della Greca*.

3. C'est la tradition du Bréviaire romain, que rejette impitoyablement la *Revue bénédictine*, 1890, p. 153-154 : « Malheureusement, pour être fort ancienne, la légende n'en est pas moins une légende. »

4. X. Barbier de Montault, *Œuvr. compl.*, t. II, p. 186, n° 11.

5. Saint Jérôme est souvent représenté priant devant un crucifix : *Œuvr. compl.*, t, II, p. 255, n° 3.

6. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 247, n° 8 et note 6.

7. Le P. Cahier ne lui reconnaît qu'un seul attribut, *rats ;* il fait deux personnes distinctes de la même. « Fine, recluse, *Fina*, rats ; — pour Séraphine (de Toscane) ».

gnano surmonte l'autel et s'adosse à un retable, où Marie est représentée dans un chapeau de triomphe (couronne) et un chœur d'anges. Le marbre en a été sculpté, en 1475, par Benedetto da Maiano, qui y a figuré trois « histoires » : la vision de saint Grégoire, les funérailles et la résurrection d'un mort.

L'autel à retable, tabernacle et tombeau de saint Bartolo (1), dans la chapelle dédiée sous son vocable, est aussi l'œuvre de ce sculpteur, qui, au retable, a assis dans des niches, les trois vertus théologales, car, dans tout procès de canonisation, le Saint Siège examine toujours en premier lieu si les vertus ont été pratiquées par le serviteur de Dieu à un degré héroïque.

En 1467, Benedetto exécutait en marbre un tabernacle, de forme hexagonale et, en 1488, le buste d'Onofrio di Pietro, bienfaiteur insigne de la collégiale. On ne lit pas sans émotion cette touchante et reconnaissante épigraphe : *Onophrio Petri, templi hujus reparatori, grati cives pos.*

Filippino Lippi est l'auteur, en 1482, pour la salle de la commune, d'une Annonciation, dont il est parlé dans un document des archives. Pierre Pollaiuolo, frère d'Antoine (2), a mis son nom sur un couronnement de la Vierge, avec anges musiciens (3) et saints.

PIERO. DEL. POLLAIVOLO. FIORĒTINO. 1483.

On a hésité sur l'attribution du tableau du palais communal, reproduit page 68 ; pour moi, d'accord avec Gaye, je crois y reconnaître la main du suave Pinturichio. La Vierge y est intercédée par deux saints innommés et sans attributs spéciaux. L'un est un pape, qui a posé sa tiare à terre par respect : ne serait-ce pas saint Grégoire, que nous avons vu en relation avec sainte Fina ? L'autre, vêtu de blanc, avec mitre et crosse, ne serait-il pas ou saint Benoît, leur patriarche, ou le B. Bernard Tolomei, leur fondateur, puisque ce tableau vient de chez les Olivétains ? La barbe et la coule blanche ne sont pas des difficultés à opposer à saint Benoît (4), tandis que le nimbe plein ne convient guère au B. Bernard.

IV. U. Rossi, *Zaccaria e Giovanni Zacchi da Volterra* (p. 69-72). Le père et le fils, trop peu connus, sont d'habiles sculpteurs du XVIe siècle. Des comptes et des lettres, tirés des archives de Bologne, viennent de les mettre en évidence. Giovanni fut un médailleur de mérite. M. Armand a révélé sa médaille du cardinal Guido Ascanio Sforza, légat de Bologne et sa signature IO. F. *(Johannes fecit)*. Par les lettres qu'il écrivit, cet artiste nous apprend, en 1539, que la libéralité du pape lui a assigné une pension de trois ducats par mois, qu'il est « ingenieri d'aque di Sua Santità », « scultore di palazzo », ce qu'il explique dans une autre lettre, « scultore del palazzo di Bologna», et qu'il a fait à Rome plusieurs médailles de son bienfaiteur, « avere fatto costa a Roma piu medaglie della efigie sua » (p. 70).

En 1512 (ne faut-il pas plutôt lire 1542 ?) il revient sur les médailles : « o fatte tante medaglie e tante statue » (p. 71). M. Armand ne cite qu'une seule de ces médailles de Paul III (1) (II, 166, 6). « Quant aux statues, dit M. Rossi, on doit avec toute probabilité inscrire au nom de Giovanni et pas à son père Zaccaria, celle en bronze de Paul III, qui a donné son nom à la salle Farnèse du palais du gouvernement à Bologne, et je ne suis pas éloigné de croire que le célèbre buste du même pape au musée de Naples, attribué par erreur à Michel-Ange Buonarotti, puisse être une œuvre de Giovanni Zacchi » (p. 71) (2).

Enfin, une lettre adressée de Rome, le 5 février 1555, au cardinal Alexandre Farnèse, parle « delle medaglie » qu'il a faites pour lui, en le traitant, ce qui l'a mis en retard, non « come cardinale ordinario », mais « come cardinale Farnese », ce qui témoigne du soin particulier qu'il a apporté à cette œuvre.

Voilà donc des éléments nouveaux pour l'histoire des médailleurs pontificaux et l'attribution de médailles innommées.

V. G. Sordini, *Annibale de' Lippi, architetto della Madonna di Loreto presso Spoleto* (p. 76-78). Un document d'archives révèle le nom d'Annibal de' Lippi, qui, en 1573, fut chargé de la construction de l'église, restée inachevée, destinée à enclore, comme à Lorette, une imitation de la *Santa casa* (3), payée par un Spolétin en 1538. La copie reproduit, sans que ce soit nécessaire, les abréviations et contractions multiples des mots, ce qui rend la lecture fort pénible (4).

VI. Cette livraison double se termine, comme

1. Saint Bartolo a été omis par le P. Cahier dans ses *Caractéristiques des Saints.*

2. *Œuvr. compl.*, t. III, p. 324.

3. La musique est une des manifestations de la joie. Le missel romain fait chanter, le jour de l'Assomption, à l'Introït : « De cujus Assumptione gaudent angeli et collaudant Filium Dei ; » au verset alléluiatique : « Assumpta est Maria in cœlum, gaudet exercitus angelorum »; et à l'Offertoire : « Assumpta est Maria in cœlum, gaudent angeli, collaudantes benedicunt Dominum ».

4. Saint Benoît porte la coule blanche au plafond de l'église Olivétaine de Sainte-Françoise-Romaine, à Rome.

1. Voir sur les sept médailles de Paul III, *Œuvr. compl.*, t. III, p. 388, nos 48-54. Sa signature devra être ajoutée à celles des médailleurs pontificaux que j'ai données dans le même volume, p. 418-427.

2. Voir sur les statues des papes, *Œuvr. compl.*, t. III, p. 314-315 et sur leurs bustes, *Ibid.*, p. 312-314.

3. Une imitation existe, à Saint-Jean des Mauvrets (Maine et Loire) et remonte au XVIe siècle ; celle du séminaire d'Issy est du XVIIe.

4. « Constit. plr. coram me noto et testibus inctis ad hoc spealr haitis voca » qu'il faut traduire « Constitutis personaliter coram me notario et testibus indictis ? ad hoc specialiter habitis vocatis ».

toutes les autres, par une chronique et une bibliographie, où sont analysés les ouvrages les plus importants, entr'autres quelques-uns publiés en France. X. B. DE M.

MUSAICI CRISTIANI DELLE CHIESE DI ROMA, par le commandeur de Rossi ; 17e livraison, Rome, Spithover, 1889, in-folio maximo, de 6 pages, avec une chromolithographie : Prix 25 fr., texte italien et français.

L'illustre archéologue romain ne s'étant pas astreint, dans la publication annuelle de ses fascicules, à suivre l'ordre chronologique, il en résulte un manque d'ensemble dans la succession de ses études partielles, qu'on aimerait, au contraire, voir se développer graduellement, dans l'intérêt même des appréciations artistiques et archéologiques. Avec la dix-septième livraison, la série du Ve siècle, n'est pas encore complète, car il y manque Sainte-Marie Majeure. Les spécimens publiés antérieurement concernent *Sainte-Sabine* (1), Saint-Paul-hors-les-murs et *Sainte-Rufine* (2) : aujourd'hui s'y ajoute la « voûte de l'oratoire de Saint-Jean l'évangéliste, dans le baptistère (3) de Latran ». J'ai rendu compte de la première de ces églises un peu trop sommairement peut-être, j'y reviendrai pour fournir de nouveaux détails ; surtout, je tiens à ne pas omettre dans cette série, les quatre mosaïques disparues de Sainte-Anastasie, de Saint-Pierre, de Saint-André et de Sainte-Agathe, car je suis d'avis que, dans une étude de cette importance, aucun monument, même peu connu, ne doit être passé sous silence.

M. de Rossi excelle à fournir les textes historiques et à discerner les parties refaites postérieurement ; sa critique et son érudition sont sur ce point à l'abri de tout reproche. J'insisterai principalement sur le côté iconographique, qui me permettra de signaler une intéressante formule de symbolisme : de la sorte, le sujet sera pour ainsi dire épuisé.

I. — Les trois oratoires du pape saint Hilaire, au baptistère de Latran.

Le baptistère Constantinien de Latran, destiné à rappeler le souvenir du baptême du premier empereur chrétien par le pape saint Sylvestre (4), ne fut achevé que sous le pontificat de Sixte III (1). Un siècle après, son plan octogonal était défiguré, à l'extérieur du moins, par l'addition d'édicules qu'il ne comportait pas à l'origine et qui ne lui étaient nullement nécessaires. Mais la dévotion, on l'a vu bien des fois depuis, ne cherche pas toujours à sauvegarder l'effet esthétique.

Du côté de la basilique, fut ajouté d'abord un portique ouvert, avec absidioles mosaïquées aux extrémités ; plus tard, étant fermé, il devint chapelle. Le pape saint Hilaire construisit trois oratoires (2), au sujet desquels le *Liber pontificalis* s'exprime ainsi : « Hic (Hilarius) fecit oratoria tria in baptisterio basilicæ Constantinianæ, sancti Joannis Baptistæ, sancti Joannis evangelistæ et sanctæ Crucis (3), omnia ex argento et lapidibus pretiosis. Confessionem sancti Joannis Baptistæ fecit ex argento, quæ pensabat libras centum et crucem auream. Et confessionem sancti Joannis evangelistæ fecit ex argento, quæ pensabat libras centum, et crucem auream. Et in ambobus oratoriis januas æneas et argento clusas. In oratorio sanctæ Crucis fecit confessionem, ubi lignum dominicum posuit, cum cruce aurea cum gemmis, quæ pensabat pondus librarum 20. Supra confessionem aureum arcum, qui pensabat libras 4, quem portant columnæ onychinæ, ubi stat agnus aureus, pens. libras duas... Nymphæeum et triporticum ante oratorium sanctæ Crucis, ubi sunt columnæ miræ magnitudinis, quæ dicuntur *hecaton penta* ; lacus et conchas triantas 2, cum columnis porphyreticis ragiatis (4), foratis (5), aquam fundentes et in medio lacum porphyreticum cum concha assirta in medio, aquam fundentem, circumdatam a dextris vel sinistris, in medio cancellis æneis et columnis cum fastigiis et epistyliis, undique ornatum ex musivo et columnis Aquitanicis (6) et Tripolitis et porphyreticis ».

La situation de ces trois oratoires est bien connue : à droite en entrant, au nord, était celui de Saint-Jean évangéliste ; à gauche et au sud, celui de Saint-Jean-Baptiste ; au fond et à l'ouest, faisant face au portique, l'oratoire de Sainte-Croix.

Quelle put être l'intention du pontife ? Elle me semble résulter du texte même du *Liber pontificalis*. L'oratoire est le lieu où l'on prie et la prière la plus excellente, dans la liturgie catholique, est le saint sacrifice, qui suppose un autel. Le baptistère, servant exclusivement à l'adminis-

---

1. *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXII, p. 462.
2. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 428, note 1 ; *Rev. de l'Art chrét.*, t. XXXII, p. 462.
3. Un Français aurait écrit *au baptistère*, mais le traducteur a pensé que, littéralement et non littérairement, *nel* équivalait à *dans le*....
4. X. Barbier de Montault, *Œuvres complètes*, t. I, p. 452-459.

1. *Ibid.*, p. 424.
2. *Ibid.*, p. 430.
3. *Omnia ex argento* suppose une énumération de pièces d'argenterie que le texte ne mentionne pas : il y a ici évidemment une lacune.
4. *Ragiatus* s'entend des cannelures, si la signification de *rayé*, donnée par du Cange, est exacte.
5. Ces colonnes étaient percées pour donner passage à l'eau.
6. Notre marbre pyrénien.

tration du sacrement de baptême, n'admettait pas d'autels, qui auraient été ici une superfluité. Saint Hilaire en dressa trois.

Mais l'autel, pour sa consécration, exige des reliques. Aussi, sous son massif, fut disposée une confession, qui fut revêtue d'argent, de façon à la transformer pour ainsi dire en châsse.

Le vocable de chaque oratoire résulta des circonstances mêmes. Saint Jean-Baptiste y avait droit avant tout autre, puisqu'il avait baptisé le Christ ; saint Jean évangéliste remémorait un fait personnel au pontife (1) ; enfin la relique de la vraie croix, enfermée dans une croix d'or gemmée, justifiait le choix du titre de Sainte-Croix.

Pour établir les oratoires des deux saints Jean, saint Hilaire dut démolir deux absidioles qui flanquaient à droite et à gauche le baptistère et servaient l'un aux hommes, l'autre aux femmes, qui s'y déshabillaient et habillaient avant et après le baptême ; une courtine en fermait l'entrée. Ceci est dans la tradition ecclésiastique (2). L'oratoire de Sainte-Croix, au contraire, ne dérangeait rien et, comme la place ne manquait pas, il fut construit sur un plan plus grandiose ; en effet, il était précédé d'un triple portique, qui entourait l'atrium sur trois côtés seulement ; dans cet atrium était un lac (3), accosté de deux conques et entouré de grilles, où l'eau coulait sans cesse.

D'après le *Liber pontificalis*, très peu clair à cet endroit, il n'y aurait eu de mosaïques que dans le parvis, mais elles y abondaient, car tout en était couvert: « undique ornatum ex musivo ». Où les mettre ? A la frise très probablement, au-dessus des inscriptions des *épistyles* ou architraves. Il n'y est nullement question de l'intérieur, qui pourtant en était décoré.

Les archéologues se lamentent avec raison sur l'exécution du *plan régulateur* que les Piémontais ont imposé à la ville de Rome. Sixte V avait commencé à donner à la ville un aspect moderne par de grandes percées, nombre de démolitions et bâtisses nouvelles. Trouvant insuffisant le patriarcat de Latran, il le reprit aux fondements ; jugeant mesquine la *loggia* de Boniface VIII, il lui substitua pour les bénédictions, une galerie plus ample qu'il appliqua à une des extrémités du transept de la basilique ; enfin, pour donner plus d'espace au peuple qu'il y bénissait, il agrandit la place. L'oratoire de Sainte-Croix le gênait, il le rasa et ainsi périt un des plus curieux monuments de l'ancienne Rome. Il nous en reste toutefois un dessin gravé par le Français Lafrère, reproduit par M. Rohault de Fleury dans le *Latran au moyen âge*, pl. XXXV. Quelques notes de Severano et de Rasponi aident aussi à reconstituer l'iconographie de la décoration de la voûte, seule mosaïquée. Les arêtes étaient couvertes de feuillages, dont on a un spécimen dans l'oratoire de Saint-Jean évangéliste. Au centre, brillait une croix gemmée, soutenue par quatre anges sans ailes et aux quatre angles, selon Ugonio, étaient répétées quatre croix à branches égales, pattées et gemmées. Le thème adopté était donc l'Exaltation de la croix, au ciel, par les esprits célestes, et, sur la terre, par les quatre évangélistes, symbolisés par quatre croix (1), qui originairement ne furent que l'ornement de la couverture de leurs livres, comme on le remarque entr'autres à la mosaïque de Saint-Marc.

Ces quatre anges se constatent sur la mosaïque, à peu près contemporaine, de l'archevêché de Ravenne, où ils supportent le monogramme du Christ ; au VIe siècle, encore à Ravenne, dans l'église Saint-Vital ; au IXe, dans la chapelle Saint-Zénon, à Sainte-Praxède et, au XIIIe, au Saint des Saints.

La mosaïque absidale de Saint-Apollinaire, à Ravenne, glorifie aussi la croix, en la plaçant sur un ciel étoilé (2). Pour rester au Ve siècle, je citerai un des ivoires du dôme de Milan, popularisé à la fois par la gravure et le moulage en plâtre.

Quant à l'absence d'ailes aux anges, c'est un caractère de haute antiquité, que j'ai déjà signalé sur l'ivoire de Berlin, qui traduit littéralement les textes évangéliques : ceux-ci, en effet, appellent *juvenis* et *vir* les anges, parce qu'en prenant la forme humaine, ils se sont montrés sous les traits d'un adolescent imberbe ou d'un homme fait.

La mosaïque, qui tapissait la voûte de l'oratoire de Sainte-Croix, met donc la première en vogue un type iconographique, dont les détails se rencontrent ailleurs comme sa justification.

L'oratoire de Saint-Jean-Baptiste a perdu sa mosaïque, mais du moins il a conservé son entrée et sa porte, qui, en nommant le fondateur, fixent d'une manière certaine la date de l'érection (3).

La porte se compose de deux parties : l'inférieure est unie, à cause du frottement incessant des passants qui l'auraient altérée ; la supérieure est décorée d'une série d'imbrications, abritant chacune une petite croix pattée et à branches égales. Comme l'indique le *Liber pontificalis*, la

1. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 431.
2. Il en était ainsi au baptistère de Saint-Jean, à Poitiers.
3. « Piscinæ, quas et *lacus* rustici vocant », dit Isidore de Séville.

1. Sur les sarcophages mérovingiens, on trouve fréquemment trois croix associées à quatre autres croix : le premier chiffre se réfère à la Trinité et le second aux évangélistes, qui l'ont manifestée dans le monde.
2. *Annal. archéologiq.*, t. XXVI, pl. I, n° 7.
3. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 430.

damasquinure est en argent, que le temps a noirci. Une première dédicace se lit au milieu :

✠

IN HONOREM BEATI IOHANNIS BAPTISTAE

✠

HILARVS EPISCOPVS DĪ *(Dei)* FAMVLVS OFFERT

Deux colonnes de porphyre, à base et chapiteau de serpentin, ce qui est une rareté, supportent le linteau, où est écrit :

✠ HILARVS EPISCOPVS ✠ SANCTAE PLEBI DEI ✠

Hilaire, évêque de Rome, évêque des évêques et serviteur de Dieu, dédie donc son oratoire au bienheureux Jean-Baptiste et le met à la disposition du saint peuple fidèle pour sa sanctification.

L'absidiole répétait encore la même dédicace : cette troisième formule nous est connue par Pietro Sabino, qui la transcrivit au XVe siècle :

BEATO IOHANNI BAPTISTAE HILARVS EPISCOPVS DEI FAMVLVS FECIT.

Ciampini, en 1690, publia un dessin de la mosaïque, qui disparut lors des réparations entreprises en 1727. Son dessin est fort mauvais et cependant nous ne blâmerons pas M. Rohault de Fleury d'en avoir donné une nouvelle édition, car l'iconographie en est fort curieuse. Là encore nous sommes en présence d'une composition absolument originale et sans précédents. Sans doute, dans la division en compartiments, les paons faisant la roue, les colombes portant aux pattes des rameaux d'olivier, un semis et des bordures en passementerie, on sent l'influence directe de la décoration cimétériale qui touche à sa fin ; mais par-dessus tout domine le thème nouveau du triomphe de l'Agneau, chanté par les hérauts de sa parole dans le monde.

Au centre de la voûte apparaît l'Agneau de Dieu, nimbé et debout, entouré d'une couronne de laurier. Le feuillage toujours vert dénote la victoire et la couronne immarcessible de la gloire (1) céleste décernée au vainqueur. L'idée d'immortalité revient sous la forme symbolique de ces quatre paons, qui se dressent, aux arêtes, sur un globe qu'exhausse un rocher pointu et anguleux.

L'auréole en couronne est inscrite dans un carré, qui se prolonge lui-même en losange, autre configuration quadrangulaire. J'y verrais volontiers la terre, avec ses quatre points cardinaux, sur laquelle règne l'Agneau et je ne serais pas éloigné d'admettre que les quatre tiges fleuries, qui s'épanouissent aux écoinçons du losange, font allusion aux quatre saisons; mais ce peut être aussi simplement une jonchée, qui est une des manifestations de la joie du triomphe.

1. « Immarcessibilem gloriæ coronam » (*I S. Petr.*, VI. 4).

Chaque bande d'arête est flanquée de deux colombes tenant entre leurs pattes une branche feuillue. Le nombre seul fait songer de suite aux douze apôtres, plusieurs fois, aux hautes époques et même jusqu'au XIIIe siècle, figurés sous l'aspect de cet oiseau. Ne sont-ce pas eux, en effet, qui ont apporté la paix au monde ?

Latéralement, les deux fenêtres, à cintre surbaissé, montrent, à leurs pieds-droits, les quatre évangélistes, surmontés de leur attribut zoologique. Leur place était bien ici, car la liturgie les proclame la lumière du monde, « vera mundi lumina » (1). La lumière, c'est l'Agneau qui éclaire la cité ; mais ils la font pénétrer dans les intérieurs obscurs par les baies qui les symbolisent.

L'ordre qu'ils observent entre eux est celui-ci, relativement à l'Agneau : à droite, saint Marc et saint Jean ; à gauche, saint Matthieu et saint Luc.

L'évangéliste se tient debout sur le sol : il est nimbé et vu de face. Son costume se compose d'une tunique laticlavée et d'un manteau jeté sur l'épaule gauche et ramené en avant : le manteau de saint Matthieu est marqué de la lettre L. Nous avons ici une des premières manifestations des *vestes litteratæ*, si fréquentes ultérieurement. Le geste est celui du raisonnement, l'index levé, ou de l'enseignement, la main ouverte : le livre est ouvert ou fermé et respectueusement appuyé sur le manteau, sans que la main y touche directement, excepté pour saint Jean.

Le nom, sans le *Sanctus*, qui ne fut adopté que plus tard, caractérise à la fois l'évangéliste et son attribut. Il est écrit ainsi : MARCVS, IOHANNES, MATTHEVS, MARCVS. L'animal, issant d'un nuage, surplombe celui qu'il caractérise : il est nimbé, et a des ailes volantes, qui concordent avec l'attitude de marche ou d'élancement. Seul, l'homme serre à deux mains une couronne, attribut inusité et sur lequel on pourrait faire des réserves.

De cet exposé sommaire mais exact, je conclus à une idée d'ensemble et à un symbolisme que je crois saisir et pouvoir définir de cette sorte. Le Précurseur a annoncé l'Agneau comme réparateur du genre humain ; il était donc tout naturel que dans son oratoire fût exprimé le résultat définitif de sa mission terrestre et la récompense finale, qui est sa glorification au ciel. Il est le vainqueur, comme l'atteste sa couronne ; le roi de la création, ainsi que le manifestent la terre et les saisons ; le roi immortel, que symbolisent les paons radieux et immobiles. Sa cour est formée de ceux qui ont participé à son œuvre : les apôtres, qui ont enseigné au monde sa doctrine et les évangélistes, qui ont transmis sa parole sainte;

1. Hymne du commun des apôtres.

de plus, les quatre symboles évangélistiques disent bien haut son humanité, son sacerdoce, sa royauté et sa divinité (1).

Ce poème à la louange de l'Agneau a été inspiré tout entier par l'Apocalypse, qui mentionne expressément l'Agneau divin, recevant, au jour de son exaltation, les hommages des quatre animaux et d'un chœur de vieillards dont font partie les apôtres. « Et ecce in medio throni et quatuor animalium et in medio seniorum, agnum stantem... Quatuor animalia et viginti quatuor seniores ceciderunt coram agno... et cantabant canticum novum » (v, 6, 8, 9).

Une inscription commémorative nous informe que l'oratoire de Saint-Jean évangéliste a été restauré en 1597 sous le pontificat de Clément VIII, qui l'a stuqué, marbré et peint, tout en respectant l'entrée, la porte de bronze et la mosaïque de la voûte.

Deux colonnes de porphyre supportent le linteau, où le pape saint Hilaire a fait graver cette dédicace (2) :

LIBERATORI SVO BEATO IOHANNI EVANGELISTAE HILARVS EPISCOPVS FAMVLVS XPI.

La porte à deux battants n'est pas antérieure au XIIe siècle et doit, comme celle de la sacristie de la basilique, avoir été fondue par les artistes qu'elle nomme. Sur un des vantaux est gravé un palais à deux tours et sur l'autre une église, également à deux tours, qui abrite une statue de la Vierge, assise, couronnée et en relief : évidemment, ces deux représentations ont pour but de rappeler le patriarcat et la basilique de Latran.

Le plan de l'oratoire est cruciforme, avec un vestibule en avant. La fenêtre, légèrement cintrée, a conservé, à ses pieds-droits, sa décoration primitive, qui consiste en une croix, latine et pattée, de couleur sombre, qu'entourent en pyramide des rinceaux bleus, agrémentés de vrilles et de fleurs rouges, le tout se détachant sur fond d'or.

Le champ de la voûte, aussi en cubes d'or, est limité par une triple bordure, qui se succède ainsi: d'abord une bande grise, imitant de la passementerie, où des espèces de vases à contours noirs, pointés de rouge et rayés de blanc, s'affrontent et sont séparés par un losange vert ; puis, une frise d'or, unie, et enfin un filet bleu, d'où émerge une série de feuilles alternativement lancéolées et trêflées.

1. On lit ces vers sur une mosaïque de l'église Saint-Marc, à Venise (Pasini, *Guide de la basilique Saint-Marc à Venise*, p. 167) :

« Sum rex cunctorum, caro factus amore reorum.
Ne desperetis venie, dum tempus habetis.
Quæque sub obscuris de Cristo dicta figuris,
Hic aperire datur et in his Deus ipse notatur. »

2. *Œuvr. compl.*, t. I, p. 431.

La division en compartiments donne un carré qui, à chaque milieu, se prolonge en une bande cruciforme, de même style que la première bordure et, à chaque angle, rayonne aux extrémités; des festons forment comme un quatre-feuilles aux quatre angles du carré.

Au centre est debout l'Agneau, qui a été refait: aussi ne faut-il pas lui attacher grande importance, quoique, au témoignage de M. de Rossi, ce soit, à Rome, sa plus ancienne représentation. Sa toison est grise, et son nimbe bleu, rayé de blanc. Le bleu, couleur céleste, convient bien au symbole du Fils de Dieu ; mais les rayons qui le traversent sont douteux. Quant à la position, elle est insolite, l'Agneau étant tourné à gauche, au lieu de la droite traditionnelle.

Son auréole est formée par une couronne épaisse, où se succèdent les produits des quatre saisons : fleurs, blanches et rouges, pour le printemps ; épis jaunes, pour l'été ; raisins vermeils, pour l'automne ; feuilles vertes, pour l'hiver (1).

Aux quatre coins ressortent quatre roses cruciformes, que M. de Rossi n'ose déterminer et compare aux *missilia* des jeux du cirque. Je préfère y voir les fleurs du triomphe.

La couronne est serrée dans un carré, auquel pendent de gracieux festons, qui reproduisent les fleurs, les fruits et les feuillages des quatre saisons.

Les arêtes de la voûte se font remarquer par des bandes grises, qui vont en s'élargissant et exhibent, comme ornementation, une bordure de rinceaux bleuâtres, et sur le fond, en vert très foncé, deux dauphins qui descendent le courant, une couronne de lierre, des branches terminées par des fleurs rouges à cœur jaune quadrilobé, un cartouche d'or égayé de feuilles vertes et enfin, sur un disque bleu contourné d'or, un livre fermé, à couverture rouge. Or le nombre quatre ne peut être qu'allusif aux quatre évangiles.

Dans les pendentifs de la voûte, séparés par la bande cruciforme et se répétant deux à deux, sont figurés les quatre éléments sous la forme d'oiseaux et volatiles. Posés sur une bande verte simulant le sol, ils ont devant eux un canthare blanc, chargé de fruits rouges. La disposition est celle-ci, par rapport à l'Agneau : en haut, les canards (tout un côté a été refait) symbolisent l'eau, où ils vivent de préférence ; à droite, l'air est exprimé par les colombes blanches, qui perchent et volent ; à gauche, deux perroquets verts, à bec et collier rouges, figurent le feu, parce qu'ils proviennent des contrées brûlées par le soleil ; enfin, en bas, la terre a pour attributs les perdrix

1. Un ivoire du dôme de Milan (Ve siècle) montre l'Agneau divin, ainsi enserré dans une couronne aux produits des quatre saisons (*Annal. arch.*, t. XXVI, pl. 1, n° 9).

grises, bec et pattes rouges, qui courent sans voler sur le sol.

Le sens de cette composition mystique résulte de son étude individuelle et de sa comparaison avec la mosaïque correspondante. Si celle de l'oratoire de Saint-Jean-Baptiste donne l'idée du triomphe au ciel, celle-ci, par opposition, manifeste le triomphe de l'Agneau sur terre, suivant la prophétie d'Isaïe : « Agnum, dominatorem terræ » (XVI, 1). Or la terre est rendue ici sous plusieurs aspects : d'abord, par sa forme carrée, ensuite par les saisons qui l'embellissent et les éléments qui la composent. Les quatre évangélistes sont représentés sous l'aspect des livres qu'ils ont écrits. La place qu'ils occupent permet d'aller plus loin et de les grouper avec les fleuves du paradis terrestre, qui furent, dans l'Ancien Testament, leur figure anticipée (1). Sans doute, les quatre fleuves qui arrosaient la terre, n'ont pas ici leur physionomie habituelle d'eau au naturel ou personnifiée par un *verseau ;* il suffit à ma démonstration que l'allusion soit transparente. En effet, le ruisseau va en s'élargissant, à partir des quatre cornières du carré terrestre ; les dauphins, qui se laissent aller mollement au courant de l'onde, indiquent la nature de l'élément humide ; surtout l'eau avec ses habitants converge vers les quatre évangiles, renfermés dans un disque bleu, pour attester leur origine céleste.

Je déduis de cet exposé que l'Agneau divin est réellement le maître du monde qu'il a créé et qu'il continue à l'arroser par ces quatre grands fleuves de la doctrine, qui sont les évangélistes. Pouvait-on d'une manière plus heureuse et plus efficace montrer l'action bienfaisante de l'évangéliste saint Jean, qui fut à la fois le disciple bien-aimé et celui qui reçut de Dieu l'inspiration la plus élevée ?

L'art, dans ces conditions exceptionnelles, devient un véritable enseignement et ce côté de la question archéologique ne devait pas être négligé, car il en est assurément le plus neuf et le plus intéressant.

La belle planche chromolithographiée de M. de Rossi aide singulièrement à l'intelligence du sujet : elle dispense de recourir aux quatre qui l'ont précédée. Seule, celle d'Huebsch (*Die altchristlichen Kirchen*, pl. XXVII, 1) est en couleur ; les gravures de Ciampini (*Veter. mon.*, t. I, pl. LXXIV), de Rohault de Fleury (*Le Latran au moyen âge*, pl. XXXIX) et de Garrucci (*Stor. dell' arte Christ.*, pl. 238) sont au trait, ce qui est insuffisant.

Au point de vue esthétique, la mosaïque Hilarienne mérite des éloges. Elle est élégamment conçue et établie dans de justes proportions. Le sujet, bien compris et traité, s'harmonise parfaitement avec l'édifice et sa destination. L'or du fond éveille de suite l'idée du triomphe et de la gloire. La division en compartiments, habilement ménagée pour le groupement des symboles, rappelle sans doute la manière des peintures cimétériales, essentiellement décoratives : ce sont mêmes bandeaux séparateurs, mêmes festons pendants, mêmes semis d'oiseaux, le tout convergeant vers le sujet central, qui donne la clef de toute la composition. Si l'ensemble reste identique, il n'en est pas de même de l'idée, qui progresse dans son évolution. Nous connaissions les dauphins, ici ils ne sont plus qu'un accessoire qui spécifie l'eau ; nous avions vu mainte fois les saisons sous la forme de leurs produits propres, mais nous ignorions encore les éléments, surtout l'agneau et les « quatre livres » qui, au témoignage de M. de Rossi, « ne figurent jamais dans les chambres des catacombes et sont une invention particulière de l'artiste du Ve siècle », invention qui eut du succès, car, ajoute aussitôt l'illustre archéologue, citant en preuve Garrucci, pl. 99, 102, 226, 254 : « Les livres ou les rouleaux des évangiles se voient fréquemment représentés isolément dans les monuments du Ve siècle ». L'art affranchi des langes de la période d'initiation qui l'emprisonnaient dans la forme classique, est devenu en conséquence créateur, dans un sens absolument chrétien.

La mosaïque de l'oratoire St-Jean, qui accuse un pas décisif, a donc une place marquée dans l'histoire de l'art chrétien primitif, et elle jette un jour particulier sur celles des deux autres oratoires Hilariens, qui constatent une marche identique en avant.

II. — Sainte-Sabine.

La façade intérieure de l'église cardinalice de Sainte-Sabine, sur le mont Aventin, est décorée, au-dessus de la grande porte, d'une large bande en mosaïque, qui, suivant les archéologues romains, remonterait à l'an 424 et au pontificat de Célestin Ier.

Un savant archéologue anglais, qui ne manquait pas d'un certain flair quand il s'agissait de constater l'âge d'un monument, feu le chevalier Parker, n'admettait pas l'authenticité de cette date. Sans aller aussi loin que lui dans la voie de la négation, je me contenterai d'émettre un doute sérieux et motivé. J'accepterais presque la mosaïque pour l'époque qu'on lui assigne, mais je dois signaler en même temps des restaurations importantes faites au XIIIe siècle, peut-être lorsque Honorius III céda son palais à saint

1. *Œuvr. compl.*, t. II, p. 192, note 4. A saint Marc de Venise, une mosaïque du moyen âge place sous saint Matthieu, GYON ; sous saint Marc, EVFRATE ; sous saint Luc, TYGRE et sous saint Jean, FISON (Pasini, *Guide de la basilique Saint-Marc à Venise*, p, 111).

Dominique. Ces restaurations portent sur les physionomies des deux personnages symboliques, qui ne sont certainement pas antiques et surtout sur le livre tenu par l'un d'eux, car il est noté en plain-chant : or la notation carrée ne se trouve pas avant le XIIe siècle.

Je diffère donc d'opinion sur ce point avec le savant Anglais qui, lui, affirme que la mosaïque a été refaite au XIIIe siècle, ainsi que la muraille qui la porte, tandis que je ne vois de cette époque qu'une restauration partielle.

La bande de mosaïque est longue et étroite. Les deux tiers sont occupés par une inscription métrique, en grandes lettres pédales, or sur fond bleu, qui rappellent l'origine de l'église de Sainte-Sabine.

En effet, il y est dit que, pendant que Célestin Ier siégeait, évêque du monde, sur le trône apostolique, un prêtre Illyrien, nommé Pierre, fonda ce que le voyageur admire. Puis vient l'éloge du donateur, nourri dans le sanctuaire, riche pour les pauvres, pauvre pour lui-même et qui, par le mépris des biens de ce monde, mérita de conquérir la vie éternelle.

CVLMEN APOSTOLICVM CVM CAELESTINVS HABERET
PRIMVS ET IN TOTO FVLGERET EPISCOPVS ORBE
HAEC QVAE MIRARIS FVNDAVIT PRAESBYTER VRBIS
ILLYRICA DE GENTE PETRVS VIR NOMINE TANTO
DIGNVS AB EXORTV CHRISTI NVTRITVS IN AVLA
PAVPERIBVS LOCVPLES SIBI PAVPER QVI BONA VITAE
PRAESENTIS FVGIENS MERVIT SPERARE FVTVRAM

Ces sept vers, qui commencent par des lignes droites, finissent par être mal alignés. La partie inférieure gauchit sensiblement, ce qui donne au sol vert qui l'élève une inégalité en hauteur. Les mots ne sont pas détachés les uns des autres.

Il suffit de jeter un coup-d'œil sur cette poésie qui n'est pas dépourvue de grâce, pour s'apercevoir qu'il s'agit là d'une espèce d'épitaphe consacrée à la louange du défunt, qui avait été prêtre du titre de Sainte-Sabine. De son vivant, on n'eût pas osé lui prodiguer de tels éloges : d'ailleurs *meruit* est un passé.

Le pontificat de Célestin Ier ne date donc pas la mosaïque, mais seulement le temps où vivait le prêtre Pierre, et tout le raisonnement que l'on avait échafaudé sur le nom de ce pape, qui n'est ici qu'un accessoire, croule, nous laissant dans l'embarras pour assigner une date positive.

Toutefois si je combats l'an 424, je consens provisoirement à ne pas outrepasser le Ve siècle, en raison du style épigraphique, mieux caractérisé encore dans les légendes des personnages que dans l'inscription elle-même.

A droite et à gauche de l'inscription sont symbolisées par deux femmes la Synagogue et l'Église, ou, pour parler comme la rubrique qui en donne le sens, l'*Église des Circoncis* et l'*Église des Gentils*.

Toutes les deux se détachent sur un fond d'or allongé, dont le ciel est bleu et le sol vert. Elles se ressemblent beaucoup, au moins quant à l'attitude et au costume ; cependant la seconde annoncerait par sa figure un âge plus avancé que la première.

La Synagogue est ainsi nommée en caractères bleus :

ECLESIA EX CIR
CVMCISIONE

Elle porte un triple vêtement. Sous sa robe brune, on aperçoit les poignets serrés d'une chemise blanche. Son manteau brun, qui remonte sur sa tête en forme de voile, est marqué de deux *lorum* jaunes, timbrés d'une croix noire. Ses pieds sont chaussés de souliers rouges. Sa figure se distingue par une certaine beauté. Dans un pan de son manteau qu'elle a relevé, elle tient ouvert un livre d'église, où les notes carrées du plain-chant, régulièrement alignées, se détachent très lisiblement sur les pages blanches. Son geste est celui de l'allocution, qui ressemble à la bénédiction latine.

En face de la Synagogue, on voit l'Église, qui occupe le côté gauche de la mosaïque et est par conséquent la droite du spectateur. Son signalement n'offre rien de particulier que la légende :

ECLESIA EX
GENTIBUS.

L'encadrement de la mosaïque est d'or, avec une bande verte au milieu, qui de chaque côté, projette des postes de même couleur.

Ciampini non seulement a vu cette mosaïque complète, mais il a encore eu l'excellente idée de la publier en gravure, à la planche 48 du tome I de ses *Vetera monimenta*. C'est par lui que nous savons qu'au-dessus de deux prophètes et au-dessous d'une série d'arcades ornées de croix, les symboles des évangélistes observaient entr'eux cet ordre, qui va, à la façon de l'écriture hébraïque, de droite à gauche, selon la personne qui lit : Bœuf — Lion — Aigle — Ange.

Les quatre animaux sortaient à mi-corps des nuages et ils avaient des ailes aux épaules.

III. — Abside de Sainte-Anastasie.

Le pape saint Damase, qui siégea de 366 à 384, se plaisait à placer les vers qu'il composait dans les divers monuments de Rome, et jamais il n'oubliait d'y inscrire son nom. C'est ainsi qu'il aurait été amené à rappeler par les trois distiques suivants, les peintures, *picturæ*, exécutées par ses soins dans l'église de Sainte-Anastasie. Les mots *pulchra metalla* indiquent clairement qu'il s'agit ici de mosaïques d'émail

qui formaient un revêtement brillant à l'intérieur du sanctuaire, *aula*, devenu plus précieux par ce riche éclat, effet d'une foi vive.

Cette inscription, qui est le plus ancien exemple de dédicace d'une mosaïque, nous a été conservée dans les œuvres du pape saint Damase (*Patrolog.*, édit. Migne, t. XII, col. 414), auquel on en fait généralement honneur (1) :

ANTISTES DAMASVS PICTVRAE ORNAVIT HONORE
TECTA QVIBVS NVNC DANT PVLCHRA METALLA DECVS
DIVITE TESTATVR PRETIOSIOR AVLA NITORE
QVOS RERVM EFFECTVS POSSIT HABERE FIDES
PAPAE HILARI MERITIS OLIM DEVOTA SEVERI
NECNON CASSIAE MENS DEDIT ISTA DEO

Si, dans l'avant-dernier vers, il s'agit de saint Hilaire, comme tout porte à le croire, nous voici renvoyé à la seconde moitié du Ve siècle, car le pontificat de ce pape s'étend de 461 à 468.

En effet, une lecture attentive du texte persuade vite qu'il n'y a pas d'autre interprétation plausible ni rigoureuse.

L'inscription métrique n'est obscure que parce que, sans réflexion, l'on s'est obstiné à tort, à l'attribuer au pape saint Damase, qui n'en est évidemment pas l'auteur. Tel serait donc le sens que je lui donnerais le premier :

Une église existait déjà, dédiée à sainte Anastasie; saint Damase l'orna de peintures, *picturæ ornavit honore*, qui furent remplacées par des mosaïques, *nunc dant pulchra metalla decus*, don de la foi des deux époux Sévère et Cassia, *Severi necnon Cassiæ mens*, qui les offrirent à Dieu, *dedit ista Deo*, à l'instigation du pape saint Hilaire, *papæ Hilari meritis. Olim* signifierait que les pieux donateurs étaient morts quand s'acheva ce travail.

IV. — Façade de Saint-Pierre.

VERS l'an 440, à la demande de saint Léon Ier, le consul Marinianus et sa femme Anastasie, par suite d'un vœu, firent orner de mosaïques la façade de la basilique de Saint-Pierre. Le sujet choisi fut le Christ avec les quatre animaux.

Ces renseignements nous sont donnés par Mignanti, qui reproduit ainsi le texte d'un manuscrit du Vatican (*Palat.*, n° 591) : « In fronte foras in ecclesia S. Petri, ubi quatuor animalia circa Christum sunt picta, Marinianus, vir inlustris, ex praef. et cons. ord., cum Anastasia nob. fem., debita vota beatissimo Petro apostolo persolvit, quæ precibus papæ Leonis inchoata sunt et perfecta. »

Ciacconio prétend que cette mosaïque fut restaurée par Serge Ier, en 687 et Grégoire IV, en 827.

1. Martigny, *Dictionnaire d'antiquit. chrétiennes*, p. 320.

V. — Saint-André in Catabarbara.

LE *Liber pontificalis*, toujours très concis sur la vie des premiers papes, se contente de dire que saint Simplice dédia la basilique de Saint-André, sur l'Esquilin, près Sainte-Marie-Majeure : « Hic dedicavit..... basilicam beati Andreæ apostoli, juxta basilicam sanctæ Mariæ. »

L'inscription métrique, qui courait en deux lignes sous la mosaïque absidale, nomme le pape saint Simplice comme auteur de cette série de saints personnages qui apprenaient au peuple fidèle à gagner le ciel par leur intercession.

Voici ces vers, divisés en cinq distiques, qui respirent un doux parfum de poésie chrétienne :

Haec tibi mens valide decrevit praedia, Christe,
Ceu testator opes detulit ille suas
Simpliciusque papa sacris coelestibus aptas
Effecit vere muneris esse tui.
Et quod apostolici deessent limina nobis,
Martyris Andreae nomina composuit:
Utitur haec haeres titulis ecclesiae justis
Succedensque domo mystica jura locat.
Plebs devota, veni perque haec commercia disce
Terreno censu regna superna peti.

Pour bien comprendre le sens de cette inscription, il faut savoir que le pape saint Simplice, faisant le Christ héritier de ses biens, transforma en église une longue salle de son palais, se contentant d'y ajouter une abside historiée.

L'église n'existe plus, l'abside a été détruite avec elle, et de la mosaïque il ne nous reste qu'un dessin sans caractère, relevé et publié par Ciampin .

L'ordonnance de la mosaïque est très simple : le Christ debout entre six apôtres et plus grand qu'eux.

Le Sauveur a seul le nimbe, et encore est-il uni. De la main droite il bénit, et de la gauche tient un rouleau replié. Sous ses pieds, chaussés de sandales, sortent les quatre fleuves mystiques.

Le sol est vert et fleuri.

Saint Paul occupe la droite : son front est chauve, et il tient un rouleau. Deux apôtres viennent à sa suite ; l'iconographie nomme le premier saint André.

Saint Pierre se reconnaît à sa tonsure. A gauche, il précède deux autres apôtres, dont le dernier est saint Jean, d'après sa figure imberbe.

Chaque apôtre a des sandales aux pieds, une tunique laticlavée et un manteau lettré.

L'on est d'accord pour reporter cette mosaïque à l'an 470.

Martinelli, qui écrivait en 1653, raconte, dans sa *Roma ex ethnica sacra*, page 339, que, de son temps, elle était déjà fort dégradée, parce que les prêtres qui desservaient l'église, distribuaient

superstitieusement aux fidèles la chaux qui faisait adhérer à la voûte les petits cubes d'émail de la mosaïque, sous prétexte que cette chaux guérissait de la fièvre et arrêtait les flux de sang :

« At mixturas glutinum, quibus incrustationes parietum tenentur, ministri destruunt ad febres et fluxus sanandos. »

VI. — Sainte-Agathe des Goths.

Le cardinal Baronio, à l'an 472 de ses *Annales*, (1) rapporte que Ricimer, pendant son séjour à Rome, fit construire, sous le vocable de Sainte-Agathe, une église qui devait servir de sépulture à lui et à ses soldats ; d'où lui vint le surnom de *Sainte-Agathe des Goths*. A l'appui de ce fait, il cite l'inscription suivante qui s'y lisait en mosaïque :

FL. (2) RICIMER. V. I. (3) MAGISTER. VTRIVSQUE MILITIAE

PATRICIVS. ET. EXCONSVL. ORD. (4) PRO. VOTO SVO. ADORNAVIT

M. Müntz, dans ses *Études iconographiques et archéologiques sur le moyen âge*, a un chapitre entier sur cette mosaïque et l'intitule : *La décoration d'une basilique Arienne au Ve siècle* (p. 65, 74). Je vais reproduire ici presque intégralement ce texte précieux.

« L'abside de l'église Sainte-Agathe *in Suburra* ou *super Suburram*, à Rome, contenait vers la fin du XVIe siècle encore, l'inscription suivante... (5). Le mot *adornavit* nous autorise à croire que Ricimer a fait, non pas édifier l'église, mais seulement exécuter les mosaïques qui l'ornaient et qui, après avoir subsisté jusqu'au temps de Clément VIII, ont été sauvées de l'oubli, grâce au savant Ciacconio. Le général Arien ayant remporté en 464 sa grande victoire sur les Alains, il est possible que ce soit à la suite d'un vœu fait à cette occasion que ces mosaïques aient vu le jour : dans tous les cas, leur origine ne saurait être postérieure à l'année 472, pendant laquelle mourut Ricimer.

« Une série de treize dessins, légèrement coloriés et représentant chacun une figure isolée, voilà tout ce qui nous reste d'une œuvre si intéressante, spécimen rarissime, avec les scènes de la vie du Christ, à Saint-Apollinaire *nuovo*, à Ravenne et les apôtres du baptistère de la même ville, de l'art arien (6) au Ve et au VIe siècle. Ces figures sont celles du Christ et des douze apôtres. En tête de la série, on lit une note que je crois nécessaire de transcrire ici.

« In æde S. Agathæ ad Suburra, in abside « istius ecclesiæ sunt Christus et XII apostoli, « sex a dextris et sex a sinistris ; quod opus fieri « fecit Flavius Ricimerus ;..... quæ pictura in « mosaico antiquior multo est, ut existimo, ipso « S. Gregorio papa. Paulus IV Pont. Max., non « levibus rationibus permotus, solebat dicere pic- « turas has esse veras apostolorum effigies (1), « id quod certe comprobant sanctorum aposto- « lorum Petri et Pauli, quæ omnino sunt similes « iis quæ pro certis et indubitatis in Vaticana « basilica asservantur : Opus vermiculatum..... « quod nuper cecidit (2) et picturis suppletum « est anno D. MDICV. »

« Voici les sujets dans l'ordre dans lequel sont reliés les dessins qui les reproduisent :

« S. IACOBVS ALPHEI. Imberbe, cheveux coupés parallèlement à la ligne des sourcils. Son costume, ainsi que celui de tous les autres apôtres, se compose d'une tunique bleuâtre, *stolæ cærulei coloris*, que traversent dans le sens de la longueur deux raies, *pallia*, d'un bleu plus foncé ; puis, d'un manteau, nuancé de brun, orné de ces lettres énigmatiques qui ont fait le désespoir de tant d'archéologues (ici ce sont généralement des L), enfin de sandales. Sa gauche est cachée sous son manteau, sa droite étendue sans affectation, comme s'il s'entretenait avec son voisin. Pas plus que ses compagnons, il n'a de nimbe (3).

« S. SIMON ZELOTES tient le volume des deux mains, l'une nue, l'autre, la gauche, voilée ; barbe châtain.

« S. IACOBVS. Barbe et cheveux châtains. La gauche est engagée dans les plis de la draperie, la droite levée (4).

« S. IVDAS IACOBI. Tandis que les apôtres précédents sont tournés vers la droite, celui-ci est tourné vers la gauche, il se livre à une discussion animée (5) avec saint Jacques. Son attitude est d'un dessin excellent.

« S. PHILIPPVS. Cheveux bruns, barbe assez longue (6), de même couleur. On aperçoit un soupçon de tonsure.

1. Il en reparle dans ses notes sur le Martyrologe, au 5 février ; édit. de Venise, 1621, p. 93.
2. *Flavius.*
3. *Vir illustris.*
4. *Ordinarius.*
5. C'est la même, mais sans la disposition des lignes, avec cette variante VI pour V. I.
6. Y eut-il réellement un *art arien*, distinct de l'art catholique ?

1. L'opinion de Paul IV ne peut se soutenir, en iconographie, que pour les effigies de saint Pierre et de saint Paul, qui sont certes de *vrais portraits*.
2. Baronio et Nibby disent l'an 1589, Ciampini et Gregorovius 1592.
3. L'absence de nimbe est un signe de haute antiquité, de même que le double vêtement, lettré et laticlavé. Les sandales équivalent à la nudité des pieds.
4. L'Apostolat est indiqué de deux façons : par le livre de la doctrine divine et le geste de la prédication.
5. Ces conversations deux à deux sont motivées par le *bini* de l'Évangile. Saint Grégoire, dans une de ses homélies, introduite dans le Bréviaire au commun des apôtres, insiste sur cette particularité : « Ecce enim binos in prædicationem discipulos mittit... Ecce enim binos ad prædicandum discipulos Dominus mittit ».
6. Ici, deux apôtres seulement sont imberbes, saint Jacques mineur et saint Barthélemy.

« S.(1) PAVLVS tient de la gauche le volume, il lève la droite vers le Christ comme pour l'interroger. Barbe brune, très longue; cheveux également bruns.

« SALVS (2) TOTIVS GENERIS HVMANI. Le Christ (3), assis sur le globe azuré ; sur sa gauche repose le livre ouvert qu'il montre aux fidèles ; de la droite légèrement levée, la paume en dehors, il semble commenter le texte sacré (4) ; son geste est empreint de douceur et de persuasion. Tunique bleue, avec un large *clavus* jaune, manteau violacé (5), longs cheveux bruns, bouclés ; barbe soyeuse, partagée en deux ; nimbe jaune (6), sandales.

« S. PETRVS. Il s'avance vers le Christ d'un pas précipité, portant sur son manteau la clef, insigne de son pouvoir. C'est une figure large et robuste, à la barbe et aux cheveux blancs, crépus. Induit en erreur par la gravure de Ciampini, l'abbé Martigny a cru que le prince des apôtres était coiffé d'une tiare (*Dict. des antiq. chrét.*, p. 423), il n'en est absolument rien.

« S. ANDREAS. Vu de face, tout ébouriffé (7) ; un certain air de brusquerie, barbe coupée assez court, tient le volumen appuyé sur sa gauche voilée.

« S. IOHANNES. Vu de face, longs cheveux bouclés, barbe blonde. Expression sentimentale. Sa droite nue tient un parchemin déplié. Sa physionomie est celle d'un adolescent, et non pas celle du vieillard que l'on voit dans la gravure de Ciampini.

« S. THOMAS. Cheveux coupés ras, barbe brune, lève la main comme pour bénir, les deux derniers doigts étant fermés (1).

« S. MATTHÆVS. Dans sa gauche voilée, on aperçoit le volumen ; de la droite élevée il fait un geste, comme pour démontrer quelque chose.

« S. BARTHOLOMÆVS. Légèrement incliné, imberbe, apparence juvénile, cheveux coupés ras.

« Ce sont ces figures, séparées dans les copies de la Vaticane, que Ciampini a eu l'heureuse idée de grouper sur une même feuille, de manière à reconstituer l'ensemble de la mosaïque (*Veteramonimenta*, t. I, pl. LXXVII). Leurs gestes et leur attitude indiquent l'ordre dans lequel elles avaient été primitivement disposées ; ce projet de reconstitution présente toutes les garanties possibles de fidélité. Il permet de voir avec quel talent, quelle science consommée, les mosaïstes de Ricimer ont animé la scène, sans violer les lois du style et de la décoration monumentale. L'idée qu'ils ont voulu faire dominer est celle de l'acheminement des apôtres, en deux troupes, vers le Sauveur du genre humain. Mais, à chaque instant, un épisode vient interrompre l'uniformité du défilé et charmer la pensée sans la détourner du but principal. C'est ainsi que saint Jude se retourne vers son voisin, entraîné par la chaleur de la discussion. Saint André, de son côté, s'arrête en face du spectateur, comme frappé d'une idée subite. De pareils motifs, en même temps qu'ils accentuent le caractère de chacun des disciples du divin Maître, contribuent à donner à la composition je ne sais quelle force et quelle saveur. Signalons aussi l'élégance tout antique des draperies et le rôle si heureux que l'artiste a assigné à la main gauche, chargée le plus souvent de soutenir le manteau et de le faire retomber en plis pittoresques. On peut dire que, de toute manière, ces dispositions forment un compromis des plus remarquables entre le mouvement trop violent des mosaïques primitives (par exemple, celles du baptistère des orthodoxes, à Ravenne) et la gravité des âges suivants, déjà si voisine de la raideur, de l'immobilité du moyen âge proprement dit.

« Pour ce qui est des types, ils révèlent à la fois le sentiment de la beauté et celui du caractère. Mais je crois qu'il serait dangereux de se fier trop aveuglément à ces copies du XVIe siècle. Leur auteur semble avoir été influencé par les grandes créations de la Renaissance.....

« Quoi qu'il en soit, ces copies ne formassent-elles qu'un écho affaibli de l'original, il n'en serait

1. On remarquera que chaque nom d'apôtre est précédé du *Sanctus*. En était-il ainsi sur l'original? Je n'oserais l'affirmer absolument, car ce qualificatif va d'ordinaire avec le nimbe.

2. La mosaïque de saint Apollinaire *in classe*, à Rome, inscrit au-dessous de la croix : SALVS MVNDI.

3. Il forme le centre de la composition. Les apôtres doivent se grouper ainsi autour de lui : à droite, saint Paul, saint Philippe, saint Jude, saint Jacques Majeur, saint Simon et saint Jacques Mineur ; à gauche, saint Pierre, saint André, saint Jean, saint Thomas, saint Matthieu et saint Barthélemy. Cet ordre hiérarchique est donné par la disposition même des dessins.

4. Le sujet n'est pas le Christ enseignant, mais assis en majesté pour juger le genre humain : j'avais déjà signalé le même motif iconographique à Sainte-Pudentienne, où les apôtres siègent, comme le veut l'évangile. A Saint-Marc de Venise (Pasini, *Guide de la basilique Saint-Marc à Venise*, p. 81), le sujet d'une mosaïque primitive est élucidé par ces vers :

« Inclita turba senum decus assidet hic duodenum.
Mundi rectores statuunt in æde priores.
Præsidet in cœlis cum Christo turba fidelis.
Jure et cohæredes Patris unica continet ædes. »

Une prose du XIIIe siècle (Dreves, *Sequentiæ ineditæ*, p. 25) contient cette strophe :

« Quem clamant evangelia
Quatuor Deum, missum
A Patre, Dominum
JESUM CHRISTUM. »

Une autre du XVe (*Ibid.*, p. 32) dit du Christ :

« Qui simul hostia fuit
Et sacerdos et regum
Rex solus. »

5. Le bleu est la couleur céleste, et le violet (pourpre) la couleur royale : ainsi s'affirment la divinité et l'humanité du Sauveur.

6. Le nimbe est uni ; plus tard, il se timbrera d'une croix, mais alors les apôtres l'auront uni.

7. Comme à Ravenne.

1. Ce qui est aussi le geste de l'allocution.

pas moins intéressant de reproduire, au moyen de gravures plus satisfaisantes que celles de Ciampini, ces vestiges rarissimes de la peinture arienne du Ve siècle ».

Je terminerai cette longue description en émettant un vœu, qui me semble le complément de l'idée émise par M. Müntz. M. de Rossi, dans son beau travail sur les mosaïques romaines, s'est fixé une limite : il entend ne traiter que des mosaïques subsistantes. Pourquoi en appendice ne donnerait-il pas quelques-uns des dessins conservés à la Vaticane? Ceux de la mosaïque de Sainte-Agathe méritent bien qu'on leur fasse cet honneur. L'occasion est propice ; plus tard, peut-être, ne se représentera-t-elle jamais ? L'art et l'histoire sont également intéressés à ce supplément que j'appelle de tous mes vœux.

X. Barbier de Montault.

BULLETIN ARCHÉOLOGIQUE.

Le dernier fascicule du *Bullettino di archeologia*, rédigé par notre éminent collaborateur, M. le Commandeur J.-B. de Rossi, clôture dignement le XXVe volume de cette publication sans rivale. Certes, il aurait le droit de déposer la plume et de s'écrier lui aussi : *Exegi monumentum*, le laborieux savant qui, durant un quart de siècle, a su s'astreindre aux impérieuses exigences d'une périodicité trimestrielle dont il était seul à porter le fardeau, et l'on reste stupéfait de ce qu'il a dû dépenser de temps, d'intelligence, de volonté pour suffire à la tâche, quand on vient à songer à ce qu'a demandé de démarches, d'observations patientes, de recherches obstinées chaque page de ces vingt-cinq volumes. Mais M. de Rossi appartient à l'Église, dont il sait merveilleusement éclairer les origines et préciser les traditions ; à la science, qui lui doit de précieuses découvertes; à l'art, qu'il commente par la plume ou ressuscite par le crayon avec une égale compétence ; à tant de lecteurs, archéologues, lettrés, gens de goût auxquels il fait partager depuis cinq lustres le bonheur de ses trouvailles : il ne leur fera pas défaut, nous en relevons avec joie la promesse dans l'épilogue du dernier fascicule.

Ce fascicule, particulièrement intéressant, est consacré en grande partie aux peintures, mosaïques, inscriptions de l'hypogée des Acilii Glabrion dans le cimetière de Priscille, et notamment à des fresques dont d'excellentes gravures donnent l'état actuel, et qui représentent la Résurrection de Lazare, et les Trois Hébreux refusant d'adorer Nabuchodonosor. Signalons aussi la discussion et la reconstitution d'inscriptions retrouvées soit à l'église des Saints-Côme et Damien, soit dans les cimetières suburbins ; — et enfin la description avec planches d'un remarquable autel de l'église de San Stefano près Fiano Romano, depuis peu enlevée au culte. — Cet autel est recouvert d'un baldaquin du XIIe siècle, absolument entier, et qui par conséquent donne mieux que tout autre l'idée parfaite de ce type en usage avant l'introduction de l'arcade et de l'arc trilobé ou aigu des Toscans. Dans la châsse *(capsella)* de bois qui contient les reliques placées sous l'autel, et qui est elle-même du XIIe siècle, on a retrouvé trois croix pectorales en bronze, soit qu'elles aient été placées là avec les reliques qu'elles ont pu contenir, soit qu'elles aient été considérées elles-mêmes comme des reliques de saints auxquels elles ont appartenu.

Deux d'entre elles sont des croix byzantines du XIe ou du XIIe siècle, à en juger par le caractère des figurines et des lettres qui y sont gravées — la troisième qui porte en relief d'un côté le crucifix, surmonté d'une croix ornementale, avec trois bustes, à droite, à gauche et aux pieds ; de l'autre la Vierge en prière, avec les bustes des quatre évangélistes, semble appartenir au VIIIe ou au IXe siècle. De belles phototypies permettent au lecteur de suivre la dissertation de M. de Rossi, comme s'ils avaient les objets sous les yeux.

H. D.

Index bibliographique.

Archéologie et Beaux-Arts[1].

France.

Album des Missions catholiques. — 4 volumes : Afrique, fr. 10,00 ; Asie Occidentale, fr. 10,00 ; Asie Orientale, fr. 10,00 ; Océanie et Amérique, fr. 10,00. Les 4 vol. réunis, fr. 35,00. Soc. Saint-Augustin.

Allain (E.). — Saint-Éloi de Bordeaux aux deux derniers siècles. — (Dans la *Revue catholique de Bordeaux*, mai et juin 1890.)

Babelon (E.). — Manuel d'archéologie orientale : Chaldée, Assyrie, Perse, Syrie, Judée, Phénicie, Carthage. — In-8°, Paris, Quantin.

Barré (L. N.). — La maladrerie ou léproserie de Saint-Antoine de Marissel (Oise). — In-8°, Notice historique, grav. Beauvais, Père.

Bernon (J. de).— Albert Dürer et la Réforme. — (Dans les *Notes d'art et d'archéologie*, mars 1890.)

Boileau (L. A.). — Les préludes de l'architecture du XXe siècle et l'exposition du centenaire ; étude appliquée au projet du monument des Tuileries, suivie d'un mémoire de M. Gaston Chaumelin sur l'avènement de l'âge du fer dans l'architecture, d'après l'histoire critique de l'invention en architecture. — In-8°, Paris, Baudry.

Bouchard (Ern.). — Le sculpteur Philibert Vigier.—(Dans les *Annales Bourbonnaises*, mars 1890.)

Bouillet (L'abbé A.). — L'église Sainte-Foy de Conches (Eure) et ses vitraux ; Étude historique et archéologique. — In-8°, Caen, Delesques.

Le même.—Note sur un sceau du XIIIe siècle. — In-8°, Saint-Maixent, Reversé. (Extrait de la *Revue Poitevine et Saintongeaise*, VIe année, juin 1889.)

Le même. — Une église disparue (Saint-André des Arcs). — (Dans les *Notes d'art et d'archéologie*, mai 1890.)

Brunner (Mgr Sébastien). — L'art en Italie au moyen age et a la Renaissance. — Biographies et Esquisses ; traduit de l'allemand par J. T. de Belloc. — In-8°, Tours, Mame.

Cagnat (R.). — Cours d'Épigraphie latine. — 2e édit., In-8°, pl. et fig. Paris, Thorin.

Carré de Buisserolle (J.-X.). — Armorial de la Sénéchaussée de Saumur et du pays Saumurois. — In-8°, Saumur, Milon fils.

Cané (H.). — La cour et les arts au temps de Louis XV. — (Dans le *Bulletin de la faculté des lettres de Poitiers*, février 1890.)

1. Les ouvrages marqués d'un astérisque (*) sont ou seront l'objet d'un article bibliographique dans la *Revue*.

Champeaux (A. de). — Histoire de la peinture décorative. — In-8°, illustré. Paris, Laurens.

Charles (L'abbé R.). — Notice sur les vitraux de la cathédrale du Mans. — In-8°, Le Mans, Monnoyer. (Extrait du *Bulletin de la société d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe*, t. XXXII.)

Charpin-Feugerolles (Comte de). — Les Florentins a Lyon. Discours de réception à l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Lyon. — In-8°, Lyon, Associat. typographique.

Clément (L'abbé J.-H.).—Tombeau et épitaphe des de Brosse dans la chapelle collégiale de Saint-Martin a Huriel. — In-8°, Moulins, Auclaire. Extrait des *Ann. Bourbonnaises*.

Clerval (L'abbé). — L'enseignement des arts libéraux a Chartres et a Paris dans la première moitié du XIIe siècle, d'après l'Heptateuchon de Thierry de Chartres. Mémoire présenté au congrès scientifique international des catholiques tenu à Paris en 1888. — In-8°, Paris, rue de la Chaise.

Cloquet (L.). — Éléments d'Iconographie chrétienne. — Types symboliques. — Gr. in-8°, de 380 pp. sur beau papier, avec 350 gravures dans le texte. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 5,00.

Corneille (P.). — L'Imitation de Jésus-Christ, traduite en vers français. — Vol. in-4°, de XXXII-626 pp., impression de luxe, gravures et chromolithographies. Édition de bibliophile, papier de Hollande, en portefeuille. 100 exemp. numérotés à la presse. Prix : 75,00 ; Édit. sur papier teinté, broché fr. 30,00 ; en belle reliure, cuir avec clous, fr. 55,00. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Cours de dessin. — Séries d'études méthodiques élémentaires sur le dessin à main levée, par F. M. J. D., de l'École de Saint-Luc.

1er cahier, en trois séries A. B. C., graduées, 50 modèles, format 37 × 27, sur fond noir, fr. 8,00. Le même, format 32 × 21, sur fond blanc, fr. 5,00 ; — 2e cahier, séries D. E., 50 modèles, format 43 × 32. Édition en deux couleurs, fr. 16,00. Lille, Soc. St-Augustin.

Crépaux-Delmaire (A.). — L'Historien archéologue. — In-8°, Orléans, Michau.

Despierres (G.). — Histoire de la faïence de Saint-Denis-sur-Sarthon. — In-4°, 20 pl. coloriées à la main. Paris, Laurent.

Dony (P.). (*) — Monographie des sceaux de Verdun, avec les documents inédits qui s'y rapportent. — Tome II, *Évêques*. — 1 vol. in-4° de 144 pp. et XXVI planches gravées par l'auteur. Verdun, impr. Ch. Laurent, 1890.

Exposition rétrospective de l'art français au Trocadéro, a l'exposition universelle internationale de 1889 a Paris. — In-8°, Lille, Danel.

Farcy (L. de). (*) — La Broderie du XIe siècle jusqu'a nos jours, d'après des spécimens authentiques. — Angers, Belhomme, 1890.

Féraud (L'abbé). — La paroisse, la commune et les seigneurs des sièges. — In-8°, Digne, Chaspoul. (Publication de la *Société scientifique des Basses-Alpes*.)

Fontenilles (M.-P. de). — DESCRIPTION SOMMAIRE DU CHATEAU ET DE LA CHAPELLE DE BIOULE, AINSI QUE DE LEURS PEINTURES. — In-8°, Montauban, Forestié. (Extrait du *Bull. de la Soc. arch. de Tarn et Garonne.*)

Ganier (H.), **Frœlich** (J.). — VOYAGE AUX CHATEAUX HISTORIQUES DES VOSGES SEPTENTRIONALES. — Gr. in-8°, illustré de 207 dessins originaux. Nancy, Berger-Levrault.

Gorse (A.). — L'ART ET LES ARTISTES EN BÉARN : LES CARON, UNE FAMILLE DE SCULPTEURS ABBEVILLOIS EN BÉARN AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES. — In-8°, avec planches. Pau, veuve Ribaut. (Extrait du *Bulletin de la Société des sciences, lettres et arts de Pau.*)

Guiffrey (J.). — DOCUMENTS INÉDITS SUR LES ANCIENNES MANUFACTURES DE FAÏENCE ET DE PORCELAINE, RECUEILLIS ET ANNOTÉS. — In-8°, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur. (Extrait de la *Revue de l'Art français*, 1889.)

Guyau (M.). — L'ART AU POINT DE VUE SOCIOLOGIQUE. — In-8°, Paris, Alcan.

Hauteclocque (Comte G. de). — LES REPRÉSENTATIONS DRAMATIQUES ET LES EXERCICES LITTÉRAIRES DANS LES COLLÈGES DE L'ARTOIS AVANT 1789. — In-8°, Abbeville (*Cabinet historique de l'Artois et de la Picardie*).

INVENTAIRE GÉNÉRAL DES ŒUVRES D'ART APPARTENANT A LA VILLE DE PARIS, DRESSÉ PAR LE SERVICE DES BEAUX-ARTS. — Édifices civils. Tome II, in-8°, grav. Paris, Chaix.

Jobin (L'abbé). — NOTE SUR LA MAISON DE SAINT-BERNARD ET SUR L'ÉGLISE DE SAINT-VORLES A CHATILLON-SUR-SEINE. — In-8°, Dijon, imp. de l'Union typographique. (Extrait du *Bull. d'hist. et d'arch. religieuses du dioc. de Dijon*, novembre-décembre 1889.)

JUMIÈGES. Dans les *Notes d'art et d'archéologie*, juin 1890.

Klein (L'abbé Félix). — L'ART AU POINT DE VUE SOCIAL. — Recherches sur l'influence de l'art et de la société. In-8°, Paris, Soye.

LA FLÈCHE DE SAINT-BÉNIGNE. Dans le *Bull. d'hist. et d'arch. du dioc. de Dijon*, mai-juin 1890.

Langeron (O.). — L'ANCIEN COUVENT DES JACOBINS DE DIJON (suite). Dans le *Bull. d'hist. et d'arch. du dioc. de Dijon*, mai-juin 1890.

LA PEINTURE DÉCORATIVE EN FRANCE DU XIe AU XVIe SIÈCLE. Dans les *Annales Bourbonnaises*, mai 1890.

Laurent (L'abbé C.). — NOTICE SUR LES VITRAUX MODERNES DE LA CATHÉDRALE DE SENLIS. — In-8°, Senlis, Dufresne.

Lecoy de la Marche. (*) — LE XIIIe SIÈCLE ARTISTIQUE. — Grand in-8° jésus, de 430 pp., 190 gravures dans le texte. Prix: broché, fr. 5,00. Sous couverture parchemin, fr. 6,00. Reliures diverses. Lille, Soc. Saint-Augustin.

Lévesque (M.). (*) — L'ABBAYE DES CHATELLIERS EN POITOU. — Album de 16 photographies, in-4°. St-Maixent, 1889.

Maillart (D.). — LA TAPISSERIE DE PÉNELOPE. Dans les *Notes d'art et d'archéologie*, avril 1890.

Marès (Frère). — COURS D'ARCHITECTURE. — Études diverses sur les constructions en bois — en briques — en pierre de taille. — 50 modèles de 0,30 sur 0,50, dont quatre de double dimension, et une feuille type pour le lavis. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 40,00.

Marsaux (l'abbé). (*) — STALLES DE L'ISLE-ADAM ET DE PRESLES. — Brochure.

Méloizes (Alb. des). — LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE BOURGES POSTÉRIEURS AU XIIIe SIÈCLE. — Recueil périodique format grand in-plano de 0^m,70 sur 0^m,55, composé de planches en chromolithographie et d'un texte descriptif.

L'ouvrage comprendra 10 livraisons, Lille, Soc. Saint-Augustin, Prix d'une livraison : fr. 20,00.

Mesnage (L'abbé V.). — LES VITRAUX DE L'ÉGLISE SAINT-SATURNIN DE TOURS. — Notice historique et explicative. — In-8°, Tours, Deslis.

Montaiglon (Anatole de). — PROCÈS-VERBAUX DE L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE (1648-1793). — Publié par la Société de l'*Histoire de l'Art français*, d'après les registres originaux conservés à l'école des Beaux-Arts, t. IX (1780-1788). In-8°, Paris, Chavaray. (Publications de la Société de l'*Histoire de l'Art français*, année 1889.)

Montault (Mgr X. Barbier de). — REVUE DES INVENTAIRES. — Paraissant tous les deux mois par fascicule de 8 pages, in-4°. Lille, Soc. Saint-Augustin. Prix de l'abonnement : fr. 5,00. par an.

Le même. (*) — ŒUVRES COMPLÈTES. — Recueil gr. in-4° d'une série de volumes d'environ 550 pp., t. Ier, *Rome, inventaire ecclésiastique ;* t. II, *Rome, le Vatican ;* t. III, *Rome, le Pape.* Paris, Welter.

Le même. — LA CROIX DE SAINT-MARC-LA-LANDE (DEUX-SÈVRES). — In-8°, Saint-Maixent, Reversé.

Le même. — LES TAPISSERIES DU PLESSIS-MACÉ. — In-8°, Angers, Germain et Crassin.

Momméja (Jules). — L'HOTEL DE VILLE DE SAINT-ANTONIN (TARN-ET-GARONNE). — Contributions à l'histoire de l'art à travers les mœurs. In-8°, Paris, Plon et Nourrit.

Müntz (Eugène). (*) — LES ARCHIVES DES ARTS. — Recueil de documents inédits ou peu connus. In-8°, Paris, Ménard, lib. de l'art.

Perruchon (J.). (*) — HISTOIRE DES GUERRES D'AMDA SYON, ROI D'ÉTHIOPIE, TRADUITE DE L'ÉTHIOPIEN. — In-8° de 205 pp. Paris, impr. nat., 1890.

Pfnor (Rodolphe). — GUIDE ARTISTIQUE ET HISTORIQUE AU PALAIS DE FONTAINEBLEAU. Préface par A. France. — In-8°, Paris, Daly fils.

Pigeon (L'abbé E.-A.). — LE DIOCÈSE D'AVRANCHES: SA TOPOGRAPHIE, SES ORIGINES, SES ÉVÊQUES, SA CATHÉDRALE, SES ÉGLISES, SES COMTES ET SES CHATEAUX. — 2 vol. in-8°, t. Ier, Cartes et planches. Coutances, Salettes.

Planté (J.). — La facture d'orgues au XVIe siècle. — In-4°, figures et planches. Laval, Moreau.

Quarré-Reybourbon (L.). — Aspect de quelques maisons de Lille au commencement du XVIIe siècle. — In-8°, Lille, Quarré. (Extrait des *Mémoires de la Société des sciences de Lille*).

Raimbault (L.). — Histoire du chateau de Brissac et des familles qui l'ont possédé. — In-8°, grav. Angers, Lachèse et Dolbeau.

Ribault de Langardière. — Monographie de la ville et du canton de Nontrou (Dordogne). Avec une introduction par M. A. Dujanic-Descombes, vice-président de la Société historique et archéologique du Périgord. — In-8°, Périgueux. Laporte.

Rochambeau (Marquis de). — Le Vendomois, épigraphie et iconographie. — In-8°, grav. Paris, Champion.

Ravaisson-Mollien (Ch.). — Les manuscrits de Léonard de Vinci. — Manuscrits F et I de la Bibliothèque de l'Institut, publiés en fac-simile phototypiques avec transcriptions littérales, traductions françaises, avant-propos et tables méthodiques. — In-f°, Paris, Quantin.

Rochigneux. — Des matériaux employés au moyen age dans la construction des édifices publics de la région Montbrisonnaise. — (Dans le *Bulletin de la Diana*, janvier 1890).

Roman (J.). — Sigillographie des gouverneurs du Dauphiné. — In-8° avec planches. Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur. (Extrait des *Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France.*)

Rondot (N.). — Les orfèvres de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. — Gr. in-8°, Nogent-le-Rotrou, Daupeley-Gouverneur. (Extrait de la *Revue de l'Art français.*)

Le même. — Les peintres de Lyon du XIVe au XVIIIe siècle. — In-8°, Paris, Plon et Nourrit.

Rupin (Ern.). — Guide archéologique pour les excursions du congrès de Brive. Dans le *Bulletin Monumental*, décembre 1889.

Sanson (Arm.). — Deux sculpteurs normands : les frères Anguier. — Petit in-8° carré, avec gravures. Rouen, Gagniard.

Sorbets (Docteur Léon). — Blasons peints a la fresque. Cryptes de Sainte-Quitterie du Mas d'Aire. — In-8°, Dax, Labègue.

Taillebois (Émile). — L'archéologie a l'exposition universelle. — In-8°, Dax, Labègue.

Tardieu (A.). (*) — Géographie de Strabon. — 4 vol. in-8°, traduction nouvelle. Paris, Hachette, 1890. Prix : fr. 14,00.

Tiersot (E.). — Histoire et description de l'église de Brou. — In-8° avec gravures. Bourg, Annequin.

Triger (R.). — Étude historique sur Douillet-le-Joly (canton de Fresnay sur Sarthe). — In-4° avec planches. Mamers, Fleury et Dangin.

Viollet-le-Duc. — Les Églises de Paris. (Le Panthéon, par E. Quinet.) — In-16, 298 pp. avec grav., Paris, Marpon et Flammarion. Prix : fr. 5,00.

Wyzewa (T. de). — Les grands peintres de l'Italie. — Ir-4°, 124 gravures. Paris, Firmin-Didot.

Allemagne.

Altindische Metall-gefaesse aus der Sammlung des bayerischen Gewerbemuseums. — Herausgegeben von dem bayerischen Gewerbemuseum in Nürnberg. — In-fol., Nürnberg, Schrag.

Antoniewicz (Dr J.). (*) — Iconographisches zu chrestien de Troyes. — 28 pp. 2 planches et 9 gravures. Tiré à part des *Romanische Forschungen.*

Bickell (L.). — Die Eisenhutten des Klosters Haina und der dafurthaetige Formschneider Philipp Soldau von Frankenberg. — In-fol., Marburg, Elwert.

Bilder aus dem K. Kunst und Alterthumer-Kabinet und der K. Staats-Sammlung vaterlaendischer Kunst und Alterthums-Denkmale in Stuttgart. — In-fol., Stuttgart, W. Kohlhammer.

Boettger (Ludwig). — Die Bau und Kunstdenkmaler des Regierungs-Bezirks Koeslin. Herausgegeben von der Gesellschaft fur pommersche Geschichte und Alterthumskunde. — In-8°, Stettin, Hessenland.

Caustatt (O.). — Kunst und Wissen in Worms. — In-8°, Worms, Reiss.

Die Cisterzienser-Abtei Maulbronn, bearbeitet von Professor Eduard Paulus Herausgegeben vom wurtembergischen Alterthums-Verein. — In-fol., Stuttgart, Neff. Dritte vermehrte Auflage.

Gaederts (Dr Theodor). — Der Altarschrein von Hans Memling im Dom zu Lubeck. — In-fol., Lübeck, Nöhring.

Graul (Rich.). — Beitraege zur Kunstgeschichte, N^r 10. Beitraege zur Geschichte der dekorativen Skulptur in den Niederlanden waehrend der ersten Haelfte des XVI Jahrhunderts. — In-8°, Leipzig, Seemann.

Gurlitt (Cornelius). — Geschichte des Barock-Stiles, des Rococo und des Klassicismus. (3^e partie). — In-8° avec grav. Stuttgart, Ebner & Seubert.

Hartel (A.). — Architectonische Details des Mittelalters. — In-f°, 60 planches. Berlin, Claesen. Prix : fr. 54,00.

Imhoof Blumer, und **Otto Keller.** — Thier und Pflanzenbilder auf Munzen und Gemmen des klassischen Alterthums. — In-f°, Leipzig, Teubner.

Junghändel (Max). — Die Baukunst Spaniens, in ihren hervorragensten Werken dargestellt. Liv. 1. — In-f° de 25 planches. Dresden, Gilbers.

Koll (H). — Glasmalereien des Mittelalters und der Renaissance. Orig-Aufnahmen. — In-fol. de 60 planches. Stuttgart, Wittwer.

Mohr. — Die Kirchen von Köln, ihre Geschichte und Kunstdenkmaeler.—In-8° de 195 pp. Berlin, F. E. Lederen. Prix : fr. 3,50.

Paulus. (E.) — Die Kunst und Alterthumsdenkmale im Königr. Wurtemberg. — In-fol., Stuttgart, Reff.

Quincke. (W). — Katechismus der Kostumkunde. — In-8° avec 150 figures. Leipzig, Weber.

Stier. (Hub). — Aus meinem Skizzenbuch. Architektonische Reisestudien aus Frankreich. — In-fol. de 60 planches. Stuttgard, Wittwer.

Wilpert (Joseph). — Principienfragen der christlichen archeologie mit besonderer berucksichtigung der Forschungen von Schulze, Hasenclever und Achelis. — In-8°, Fribourg, Herder.

Belgique.

Caster (Abbé van). — Malines. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 165 pp. avec vignettes dans le texte, relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 2,00.

Cloquet (L.). — Tournai et Tournaisis. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12, avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 4,00.

Le même. — Monographie de l'église Saint-Jacques a Tournai. — Fort vol. in-8°, orné de 130 gravures et de 8 chromolithographies. Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 10,00.

Sur papier de luxe avec filets rouges. Prix: 15,00.

Croquet (Abbé J.) — Monographie de l'église paroissiale de Braine-le-Comte. — Vol. in-8° de 160 pp., pl. et vign. Braine-le-Comte, Zech, 1890.

Destrée (J.). (*) — La chasse de saint Hadelin conservée a l'église de Visé (XIIe siècle). — Brochure. (Ext. des *Ann. de la Soc. arch. de Bruxelles.*)

Durand (l'abbé).—L'Écrin de la Sainte Vierge. — 4 volumes. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : Broché fr. 40,00 ; reliure en percaline, empreinte noire, fr. 52,00 ; belle reliure en cuir, fr. 70,00.

Helbig (J.). — Histoire de la sculpture et des arts plastiques au pays de Liége, et sur les bords de la Meuse. — Deuxième édition. Soc. St-Augustin, Bruges, 1890. Beau vol. in-4°, 212 pp. XXVII planches, 63 gravures dans le texte. Prix : frs. 25.

Kintsschots (L.). — Anvers et ses Faubourgs. — (Collection des *Guides Belges.*) In-12 avec vignettes dans le texte ; relié en percaline. Prix : fr. 3,00.

Lagrange (A.) et **Cloquet** (L.). — Études sur l'art a Tournai et sur les anciens artistes de cette ville. — 2 vol. in-8°, de 450 pp. chacun, planches et gravures. Prix : fr. 15,00 (1).

1. S'adresser au Secrétaire de la *Revue de l'Art chrétien.*

Nève (Eug.). — Bruxelles et ses environs. Guide historique et description des monuments. — (Collection des *Guides Belges.*) — In-12, de 191 pp. avec vignettes, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 3,00.

Van Assche (A.). — Monographie de Notre-Dame de Pamele a Audenarde. — In-folio, 8 pp. de texte, 47 planches. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 25,00.

Verhaegen (Arth.). — Monographie de la cathédrale de Saint-Sauveur, a Bruges. — Grand in-folio de 60 planches avec texte. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix : fr. 60,00.

Weale (J.). — Bruges et ses environs. — (Collection des *Guides Belges.*) Quatrième édition, in-12, relié en percaline. Bruges, Soc. Saint-Augustin. Prix: fr. 4,00.

Espagne.

Fabre (F. J.). — Descripcion de las alegorias pintadas en las bovedas del Real Palacio de Madrid, hecha de orden de S. M. — In-4°, Madrid, E. Aguado.

Italie.

Bertolotti (A.). — Figuli, fonditori e scultori in relazione con la corte di Mantova nei secoli XV, XVI, XVII. — Notizie e documenti raccolti dagli archivi mantovani. — In-8°, Milano, Bertolotti di Prato.

Le même. — La ceramica alla corte di Mantova nei secoli XV-XVII. — Dans l'*Archivio storico lombardo*, décembre 1889.

Canova. — Quattro lettere inedite a Nanne Fantolin intorno alla nuova chiesa da costruire in Possagno. — In-8°, Treviso, Turassa. (Publicate per le nozze Pastega-Pinarello).

Guida artistica della chiesa di S. Michele in Isola di Venezia, premessi alcuni cenni storici dell' isola stessa e del monastero omonino. — In-8°, Venezia, tip. dell' Ancora.

Santoni (M.). (*) — Della veneranda imagine di santa Maria in via di Camerino cenni storico critici. — 2me édition, in-8° de 54 pp. Camerino, Savini, 1890.

Le même. (*) — S. Venanzio, Martire Camerte, iconologia e bibliografia. — In-8° de 37 pp. Camerino, Savini, 1890.

Setti (A.). — Gli affreschi del palazzo Finzi in Sassuolo, provincia de Modena. — In-8°, Milano, Luigi Marchi.

Russie.

Kirpitchinof (A. J.). — L'assomption de la Sainte Vierge dans la légende et dans l'art, (en Russe). — In-8°, Odessa, Schulze.

Chronique. Tombeau de saint Yves à Tréguier ; — tapisseries flamandes ; — Musée d'Orléans ; — collection des dessins d'architectes, au Louvre ; — mosaïques de la Madeleine à Paris ; — peintures murales à Strasbourg ; — iconographie de Charlemagne ; tombeau de saint Monulphe à Maestricht ; — château des Comtes à Gand.

ON vient d'inaugurer en grande pompe, à Tréguier, le nouveau tombeau de saint Yves, patron de la Bretagne et aussi du monde judiciaire. Ce nouveau tombeau est destiné à remplacer celui qui a été détruit lors de la Révolution et qui avait été édifié par Jean V, duc de Bretagne, pour s'acquitter d'un vœu. Pour le nouveau mausolée, le statuaire Valentin a dû s'inspirer de tous les souvenirs de l'ancien : car celui-ci a été reproduit dans son ensemble et dans ses trop colossales dimensions.

Comme l'autre, il est fait de pierre blanche ; les degrés et la table de sarcophage seuls sont en granit ; l'architecture est du quinzième siècle ; de la base au sommet on compte plus de cinquante statues. Sur la table tumulaire est couché saint Yves, revêtu de son grand manteau blanc d'official, les épaules recouvertes de son chaperon ; sa tête repose sur un quartier de roc, soutenue par deux anges inclinés vers la figure du saint ; cette figure a une expression de douceur et de calme dans la mort. L'œuvre est de M. Devrez, architecte de Notre-Dame. Sur les faces latérales du sarcophage sont rassemblés les parents, les amis et les dévots du saint, d'après les actes de canonisation. Au-dessus, un édicule est soutenu par six pilastres qui appuient les arcades fleuronnées, et dans ces arcades, les statues des grands saints de Bretagne ; par exemple, les fondateurs des neuf évêchés : saint Tugdual, saint Corentin, saint Malo, saint Brieuc, etc.; les princes Judicaëls et Salaün ; saint Gildas. Et plus haut, sur les pilastres, *le Bon Pasteur* et *la Vierge à l'oiseau.*

LE Musée de *South Kensington* à Londres vient d'ajouter à ses riches collections une tapisserie fort remarquable, qui paraît avoir été faite à Anvers ou à Bruges, vers 1510. C'est un travail de laine, de soie et d'or, dont le motif principal représente la Vierge et l'Enfant JÉSUS, auprès desquels sont des saints prosternés et d'autres debout. La dimension de cette pièce est de 6 pieds 6 pouces sur 5 pieds, ce qui la fait considérer comme un ornement d'autel. La noblesse du style et la perfection du dessin permettent de supposer que c'est la reproduction fidèle d'une œuvre de Mabuse (Jean Gossaërt), ce que l'expression absolument individuelle de chacun de ces visages, où règne la vie, semble confirmer. Bien que les draperies ne soient point exemptes de rigidité, il faut leur reconnaitre une belle ampleur ; et tous les détails, tels que fleurs, pierres précieuses, etc., sont traités avec cette exactitude scrupuleuse qui est la marque distinctive des anciens maîtres de l'école flamande. La richesse des tons, où dominent les verts, les bruns, les rouges et les ors, est savamment pondérée. Cette tapisserie, qui ne paraît pas avoir souffert, occupe malheureusement, dans la *Tapestry Gallery*, une place qui ne permet de la voir à son avantage que par un temps très clair.

ON a inauguré officiellement, cet été, à Orléans, les nouvelles salles du Musée historique.

Créé en 1855, il doit principalement son existence à M. l'abbé Desnoyers, vicaire-général, qui n'a cessé de lui prodiguer ses soins, et qui, aujourd'hui âgé de 84 ans, a organisé seul les nouvelles salles. A cette occasion M. l'abbé Desnoyers a reçu la croix de chevalier de la Légion d'Honneur aux applaudissements de tous.

Pour agrandir le Musée, on a reconstruit et restauré, afin d'en former la façade des nouvelles salles, deux fort intéressantes maisons de la Renaissance, que l'installation des nouveaux marchés avait fait enlever de la rue Pierre-Percée. La première de ces maisons, placée auprès de l'hôtel Cabut, désignée sous le nom de maison de Diane de Poitiers, rue Neuve, date du commencement du XVIe siècle ; la seconde est de la fin du XVe (1).

Les nouvelles salles du Musée historique se relient avec les anciennes de l'hôtel Cabut et forment avec lui un ensemble parfait.

On lit dans le *Temps :*

« Les visiteurs de l'Exposition universelle de 1889 ont pu remarquer dans la partie du palais des Beaux-Arts réservée à l'architecture du siècle un nombre relativement considérable de dessins d'architectes illustres. Il y avait là notamment des œuvres de Brongniart, d'Antoine Vaudoyer, de Pierre Baltard, de Percier, de Fontaine, de Chalgrin, de H. Labrousse, de Duban, de Duc ; enfin, parmi d'autres encore, des dessins des maîtres de l'école moderne. Presque tous appartenaient à des particuliers, et ils avaient été disposés là par les soins de M. Lucien Magne, fils d'architecte et lui-même architecte du gouver-

1. Plus tard lorsqu'on agrandira le Musée de peinture, on transportera, rue Louis Rognet, et on restaurera la maison dite de la Coquille qui est du même temps.

nement, délégué par le comité d'organisation de l'exposition des Beaux-Arts. La tâche confiée à M. Magne devait créer entre les propriétaires des dessins et lui des rapports presque constants, et bientôt il apprenait que plusieurs d'entre eux seraient très disposés à faire don de leur collection au Louvre, si on leur en garantissait l'exposition. M. Magne se hâta de porter ces intentions à la connaissance du directeur des Musées nationaux. Mais une question se posait, paraissant tout d'abord difficile à résoudre. Au cas où les œuvres désignées eussent bien été offertes à l'État, où les aurait-on logées ? Les locaux du Louvre sont bondés à l'heure actuelle, et sa direction ne possède pas les crédits nécessaires pour de grands travaux d'aménagement. M. Guillaume, architecte du palais, fut consulté ; il chercha longtemps sans trouver une place propice et enfin proposa de transformer en salle d'exposition une longue pièce servant de réserve, qui est située à côté du salon de Beauvais et prend jour sur la rue de Rivoli.

« Pendant ce temps, l'exposition du Champ de Mars prenait fin. Officieusement, M. Lucien Magne fit des démarches et obtint l'engagement d'un certain nombre de donateurs. M. Kæmpfen ordonna alors les travaux d'aménagement de la salle nouvelle.

« Ces travaux viennent d'être terminés. Les œuvres offertes vont prendre leur place définitive au Louvre. Il nous suffira d'en citer quelques-unes pour donner une idée de l'importance de la collection ainsi formée à laquelle viendront s'ajouter les quelques pièces que le Musée possédait déjà. On pourra notamment voir dans ce nouveau département une superbe *Décoration de salle royale à Aranjuez*, par Percier, offerte par M. Ginain, membre de l'Institut ; deux grandes compositions de Fontaine, l'émule et le collaborateur du précédent ; *Rome sous les empereurs et Rome sous le pontificat de Pie VI ;* le projet de Henri Labrouste pour le tombeau de Napoléon Ier, qui obtint le premier prix au concours, et dans lequel l'artiste abritait sous un large bouclier, porté par des aigles, la dépouille du conquérant ; de Viollet-le-Duc, des compositions pour Notre-Dame, une vue de Florence prise de San Mignato, enfin un dessin de la colonne Trajane ; d'Auguste Magne, la façade du Vaudeville et une vue à l'aquarelle du château de Versailles ; de Lassus, une magnifique composition d'orfévrerie, la *Châsse de sainte Radegonde*, etc. L'œuvre entreprise, on le voit, n'est pas sans intérêt. Des démarches vont être faites pour obtenir de l'administration un certain nombre de pièces considérables qui dorment actuellement dans la poussière des archives. Leur exhumation — et particulièrement celle des compositions de Bernin pour la colonnade du Louvre et de Pierre Baltard pour le Panthéon — serait accueillie avec joie par tous ceux qui s'intéressent d'une façon générale à l'art national ».

L'USAGE de la mosaïque pour le décor intérieur des églises semble se généraliser insensiblement en France comme en Allemagne. C'est ainsi que l'église de la Madeleine à Paris sera ornée de mosaïques dans la partie qui se trouve entre la colonnade et le mur de l'abside ; la « Concha » n'était jusqu'à présent, décorée que de plaques de marbre ; elles seront remplacées par des compositions dues au crayon de M. Lamaire et exécutées en mosaïque par M. Guilbert Martin, l'auteur des tableaux lapidaires du Panthéon, et qui a fondé un établissement de mosaïstes à Saint-Denis près Paris. Le thème adopté par M. Lamaire pour cette décoration murale forme une sorte de frise où l'on voit au centre le Christ entouré de tous les Saints qui, en France, se sont faits ses Apôtres et y ont répandu la doctrine de l'Évangile. On y voit Lazare qui, d'après la tradition, aurait été le premier évêque de Marseille, accompagné de ses sœurs, sainte Madeleine, patronne de l'église et sainte Marthe ; saint Maximin, le premier évêque d'Aix-en-Provence ; saint Eutrope, premier évêque d'Orange ; saint Martial, premier évêque de Limoges et d'autres saints de la primitive Église, au nombre de vingt-deux. Toutes ces figures qui seront placées entre les colonnes du chœur, apparaîtront dans une attitude solennelle, se détachant sur des fonds de cubes d'or orné de diaprages. On assure que cet important travail qui vient d'être commencé, ne sera terminé que dans trois ans.

UN hasard heureux a amené dernièrement à Strasbourg, la découverte d'intéressantes peintures murales qui se trouvent dans l'ancienne chapelle du couvent de Saint-Antoine, depuis longtemps convertie en écuries et remises. Sous une couche épaisse de mortier on a retrouvé des peintures du XVe siècle particulièrement remarquables au point de vue du coloris. La chapelle, reconstruite en 1446 fut enlevée au culte en 1682, c'est-à-dire peu de temps après que l'Alsace passa sous la domination de la France. Toutefois elle eut de nouveau une affectation religieuse, au cours de la première moitié du XVIIIe siècle, mais après cette période elle ne fut plus utilisée que pour des usages profanes. La partie des peintures mise à découvert représente la sainte Vierge entourée de religieux.

Iconographie de Charlemagne. — M. Vetault, dans son bel ouvrage consacré à Charlemagne et publié il y a quelques années chez Mame, a donné de nombreuses reproductions des portraits et autres monuments qui rappellent les traits du grand empereur. Plus récemment, M. Müntz, dans un mémoire lu à la Société de France, a signalé les monuments encore existants qui rappellent le souvenir de Charlemagne, de Roland et de plusieurs autres personnages de ce cycle. Aujourd'hui, M. P. Clemen reprend cette question dans les publications de la Société historique d'Aix-la-Chapelle (1889), et publie sous ce titre : *Die Portraitdarstellungen Karls des Grossen*, une importante étude qu'accompagnent plusieurs reproductions de manuscrits ainsi que celle de la mosaïque du Latran.

LES fouilles que, sur les indications très précises de M. Doppler, archiviste de la ville, on vient de faire dans l'église de Saint-Servais, à Maestricht, ont été couronnées d'un plein succès.

On a déterré une sorte de caisse oblongue en pierre, que l'on a prise pour le sarcophage de l'évêque saint Monulphe, le fondateur et l'architecte de l'antique collégiale, mort vers l'an 599 et enterré au milieu de l'église. M. le chan. Reusens, le savant professeur de Louvain, y reconnaît un objet peut-être unique dans son genre, et d'un intérêt énorme : une sorte d'enveloppe ayant servi à protéger les reliques du saint évêque. Il se réserve d'y revenir.

Les abouts sont ornés de zigzags et de figures méandriques d'un dessin tellement barbare et rudimentaire, qu'à eux seuls ils donneraient une preuve irrécusable de la haute antiquité du monument.

Un cercueil a été découvert à côté du prétendu tombeau de saint Monulphe. Il n'y a aucun doute, que ce soit celui de son successeur sur le siège épiscopal de Maestricht, saint Gontulphe, qui, selon la tradition, fut enterré à côté de son prédécesseur, et dont la fête patronale se célèbre le même jour de l'année.

LES travaux de déblaiement du Château des Comtes à Gand, se poursuivent lentement. Au moment actuel on peut déjà se faire une idée complète du donjon, qu'on a cru un moment dater du Xe siècle, et dont l'âge, grâce à la découverte d'une crypte à colonnes, peut être fixé maintenant d'une façon à peu près certaine.

Ce donjon, de même que les autres parties anciennes, paraît avoir été édifié au XIIe siècle ; les archéologues y trouvent (outre l'indication donnée par les chapiteaux), un système de construction évidemment importé de l'Orient, à la suite des Croisades.

L'intéressant ouvrage de M. de Vogué sur les constructions de la Syrie centrale pendant les premiers siècles de notre ère, indique dans ceux-ci un système de couverture obtenue par une série d'arcs doubleaux, sur lesquels portaient de grandes pierres plates. Il est incontestable, dès maintenant, que la grande salle du donjon, au rez-de-chaussée, a été couverte de cette façon, car les arrachements des arcs doubleaux sont visibles à chaque travée de cette salle.

La couverture supérieure du dit donjon, sur laquelle les avis étaient partagés jusqu'ici, paraît également s'affirmer maintenant d'une manière indiscutable.

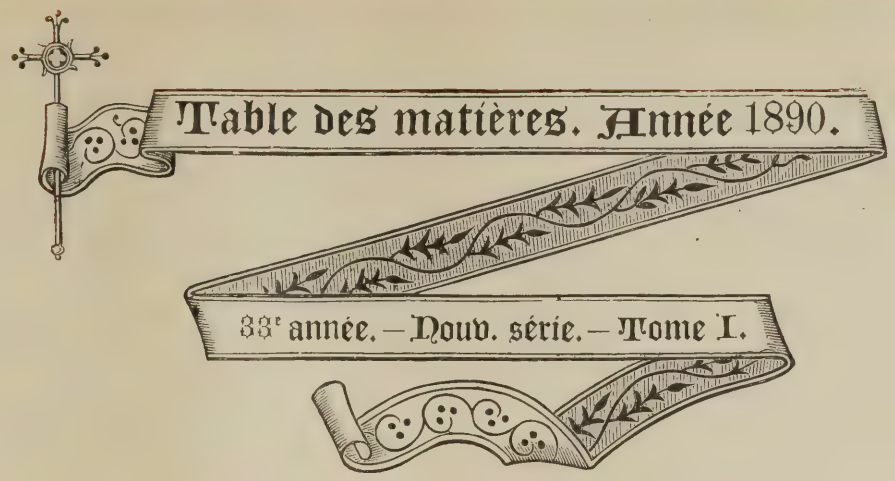
C'était bien une plate-forme obtenue par des poutres dont les corbeaux sont encore en place et sous lesquelles des encoches obliques, placées à quelques mètres en contre-bas, dénotent la présence de puissantes contrefiches ou potences.

En résumé, le donjon avec sa crypte, son premier étage formé d'une série d'arcs doubleaux, et son second étage d'où partaient les puissants étais de la plate-forme, est entièrement déterminé dès à présent. Ce donjon éventré, et qu'on aperçoit actuellement sous l'aspect que nous donne une coupe architecturale, est d'un caractère et d'une grandeur qui font paraître petites les formes pourtant si majestueuses de la porte d'entrée du castel, et mérite d'être visité par tous ceux qui s'intéressent aux monuments militaires du moyen âge, si rares dans notre pays.

ERRATA.

Page	63,	titre de la gravure;			au lieu de	*Assez*,	lisez :	*Arras.*
»	267,	1re col.,	16e	ligne ;	»	» *Ste-Mavellande*,	»	*Ste-Maxellende.*
»	267,	» »	17e	»	»	» *qui* ornent,	»	*qu'*ornent.
»	349,	» »	46e	»	»	» *2 fr. 50*,	»	*250 fr.*
»	417,	2e »	2e	vignette ;	»	» *de Achènes*,	»	*d'Achènes.*
»	419,	2e »	5e	ligne ;	»	» *1889*	»	*1890.*

Imprimé par la Société St-Augustin, Bruges.



Cloche, avec inscription dédicatoire, du VIIIe ou du IXe siècle, trouvée à Canino, par le Comm. J.-B. de Rossi. ... ... p. 1
De quelques inscriptions en vers, par M. Anatole de Montaiglon. ... ... pp. 6 et 103
Études d'anaglyptique sacrée, par M. l'abbé Ch. Didelot. ... ... pp. 16 et 109
L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive, par Mgr C. Dehaisnes ... ... pp. 25, 183 et 269
Le tableau de dévotion de la collection de Piolant, à Poitiers, par Mgr X. Barbier de Montault ... ... pp. 39 et 116
Un livre de la bibliothèque de don Carlos, prince de Viane, par M. Léopold Delisle. p. 91
Une Vierge de Germain Pillon à l'église de la Couture au Mans, par M. R. de Lasteyrie. p. 96
Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle, par M. Maurice Prou ... ... p. 122
La reliure au moyen âge, par M. W. H. James Weale ... ... pp. 194 et 293
(La suite au tome II.)
Les tapisseries des églises de Paris, par M. Jules Guiffrey ... ... p. 200
La culte de saint Jean-Baptiste, à Rome, par Mgr X. Barbier de Montault ... ... p. 214
Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles, par M. Eug. Muntz ... ... p. 281
(La suite au tome II.)
La Croix des premiers croisés, par M. F. de Mély ... ... p. 297
Iconographie romaine de sainte Agnès, par Mgr X. Barbier de Montault ... ... pp. 307 et 390
La croix de Dmitri Donskoï, XIVe siècle, par M. le baron J. de Baye... ... ... p. 359
Anciennes Peintures murales aux Ruines de Saint-Bavon à Gand, par M. le baron Jean Béthune-de Villers... ... ... p. 361
Les trésors des églises du diocèse de Reims en 1690, par M. Jules Guiffrey... ... ... p. 373
Porte d'airain de la cathédrale de Gniezno, par M. Ladislas Glinka... ... ... p. 380
Le travail du cuivre dans les Pays-Bas aux XIVe et XVe siècles, par M. A. Pit ... ... p. 455
Notice sur un manuscrit à peintures ayant appartenu au duc Louis Ier de Bourbon, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan, par M. H. Omont... ... ... p. 467
L'art héraldique, par M. Arthur Verhaegen... ... ... p. 471

Mélanges.

Le mariage mystique de sainte Catherine, peinture de M. J. Anthony ; Restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne et ailleurs (Jules Helbig)... ... ... p. 48
Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne (Ém. Espérandieu). — Lampes chrétiennes de Carthage (R. P. Delattre). — Notes sur les inscriptions en vers (Edmund Bishop). — Vitraux peints. ... ... p. 129
Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne (Ém. Espérandieu). — L'ostensoir de la Mothe en Lorraine (Léon Germain). — Sculptures

de Recloses (Seine et Marne) (L. Marsaux). — Concours pour le monument de Mgr Lambrecht, évêque de Gand (L. Cloquet). — Le geste appelé Bénédiction. — La Ferronnerie au moyen âge. ... ... p. 225

Jean Bellegambe est-il certainement l'auteur du retable de l'abbaye d'Anchin? (Mgr C. Dehaisnes). — Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne (Ém. Espérandieu). — Orfévrerie religieuse (X. B. de M.). ... ... p. 312

Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne (suite) (Ém. Espérandieu). — Le Clouet du Musée de Cherbourg (F. Mazerolle). — L'abbaye de Montmartre (G. Rohault de Fleury). ... ... p. 398

La restauration et la décoration intérieure des églises du Voralberg (Autriche) (F. Festing). — Monographie de l'église de Saint-Géôsmes, près Langres (Haute-Marne) (l'abbé V. Bigolet). ... ... p. 482

Revue des Inventaires.

Première livraison. — Abbaye de Corneville (1739). — Église paroissiale de Brusson (1580). — Abbaye de Neaufle (1399). — Château de Verfeuil (XIVe siècle). — René d'Anjou (XVe siècle) ... ... p. 52

Deuxième livraison. — Église de Catllar (1594). — Château de la Mothe-Saint-Héraye (1604). — Diocèse de Tulle (1671). — Église Sainte-Croix de Bernay (XVIIe-XVIIIe siècle). — Château de Normandie (XVIIe-XVIIIe siècle). — Poitou (1743). — Saint-Marc de Venise (1283-1740). — Avignon (XIVe siècle). — Palerme (1491). ... ... p. 142

Troisième livraison — Châteaux de Chambéry, Turin, Pont-d'Ain (1497). — Rome (1586). — Martigny-les Bains (1793). — des Géraux (1602). — de Murat (1643). — La chapelle Auzac (1763). — Marchand de Paris (XVIIIe siècle). — Saint Yrieix (VIe siècle). — Église Saint-Grégoire, à Rome (XIe siècle). — Cathédrale de Nevers (Xe-XVIIIe siècle). ... ... p. 240

Quatrième livraison. — Senlory (1793). — Ensigné (1313). — Célestins d'Avignon (XIVe-XVe siècle). — Lagardelle (1415-1633). — Milan (1450-1553). — Château de Bonneville (1454). — Saint-Jean de Latran, à Rome (1455). — Binche (1483). — Abbaye de Grandmont (1496-1515). — Bologne (1273). — Cathédrale de Tournai (1335). ... ... p. 320

Cinquième livraison. — Blanche de Castille (1241). — Cambrai (1421-1580). — Jean XXII (1318). — Bourgogne (1455-1468). — Le Breuil (1485). — Avignon (1498). — Poitou (XVe-XVIIIe siècle). — Espagne (1524). — La Rochelle (1534). — Baluze (1536). — Prieuré de Derses (1584). — Janvre (1596). — Le pape Jean XXII (1318-1324) (suite) ... ... p. 404

Sixième livraison. — Le pape Jean XXII (1318-1324). — Acquapendente (1580). — Anjou (1690). — Meaux (1720). — Archevêché de Narbonne (1792)... ... ... p. 491

Travaux des Sociétés savantes.

FRANCE. — Société nationale des antiquaires de France ... ... pp. 60, 150, 248, 328, 412
Société des beaux-arts... ... ... pp. 60, 412
Comité flamand de France ... ... pp. 61, 330
Société des antiquaires de l'Ouest ... ... p. 61
Société des antiquaires de Picardie ... ... pp. 62, 152, 420
Commission départementale des monuments historiques du Pas-de-Calais... ... ... p. 62
Commission des arts de Saintes... ... ... p. 64
Société historique et archéologique de la Charente ... ... p. 64
Académie des sciences de Cracovie ... ... p. 64
Académie des inscriptions et belles-lettres ... ... pp. 151, 248, 499
Comité des travaux historiques ... ... pp. 151, 329, 415
Société des amis des monuments parisiens ... ... p. 152
Société d'archéologie Lorraine ... ... p. 152
Commission historique et archéologique de la Mayenne ... ... p. 249
Société centrale des architectes français ... ... p. 330

Société d'histoire et archéologie de Genève ... ... p. 330
Congrès des Sociétés savantes ... ... p. 414
BELGIQUE. — Société d'archéologie de Bruxelles ... ... pp. 64, 154, 331, 503
Commission royale d'art et d'archéologie de Belgique ... ... p. 249
Académie d'archéologie de Belgique ... ... p. 250
Société historique de Tournai ... ... p. 250
Congrès historique et archéologique de Liége ... ... p. 421
Société centrale d'architecture de Belgique ... ... p. 503
ANGLETERRE. — Société des antiquaires de Londres... ... ... pp. 153, 330
Société anglaise pour la protection des anciens monuments ... ... p. 420

Bibliographie. — Périodiques ... ... pp. 65, 155, 251, 333, 424, 504
Index bibliographique ... ... pp. 82, 177, 263, 349, 446, 528

Chronique.

Première livraison. — ÉCOLE DES BEAUX-ARTS. — CONGRÈS DE LILLE. — ŒUVRES NOUVELLES : grand autel en bronze doré, autel de Roc Amadour ; églises nouvelles à Couroir, à Saint-Hilaire, etc. — DÉCOUVERTE : dalle tumulaire découverte dans la cathédrale de Rouen. ... ... p. 84

Deuxième livraison. — RESTAURATIONS : cathédrales de Fünfkirchen et de Djakovo, église Notre-Dame de Cracovie et cathédrale de Strasbourg ; palais des Doges à Venise, etc. — NOUVELLES : Correspondance de Lausanne ; chapelle française de Sainte-Pétronile au Vatican ; pierre tombale ; ancien retable peint, etc. ... ... p. 179

Troisième livraison. — RESTAURATIONS : château et cathédrale de Dijon ; Tour de l'Horloge d'Auxerre ; château de Dissais ; basilique à Langres ; monuments de Bourges, de Bruges et de Gand. — NOUVELLES : église de Caudry ; la Madeleine de Paris ; Congrès, etc. ... ... p. 265

Quatrième livraison. — L'ÉGLISE DU VŒU NATIONAL A MONTMARTRE. — MUSÉES : Musée du Louvre ; Musée byzantin à Ravenne. — NOUVELLES : Exposition de Tours ; prix Guérin à M. L. Palustre ; église de Gisors ; réunion artistique de la rue de Sèvres ; sous-sol de la cathédrale de Rouen ; église creusée dans le roc à Sultri, etc. ... ... p. 351

Cinquième livraison. — LA RENAISSANCE. — A PROPOS DE LA RÉOUVERTURE DE LA SALLE RUDE AU MUSÉE DU LOUVRE ... ... p. 450

Sixième livraison. — Tombeau de saint Yves à Tréguier ; tapisseries flamandes ; Musée d'Orléans ; collection des dessins d'architectes, au Louvre ; mosaïques de la Madeleine à Paris ; peintures murales à Strasbourg ; iconographie de Charlemagne ; tombeau de saint Monulphe à Maestricht ; château des Comtes à Gand ... ... p. 532

Questions et Réponses.

Réponse sur l'iconographie chrétienne ... ... p. 90

Table des Planches.

I. — Cloche du VIIIe siècle découverte à Canino.
II. — Tableau de dévotion de la collection Piolant.
III. — Mariage mystique de sainte Catherine, par Anthony.
IV. — Vierge de Germain Pillon.
V. — Dessin du XIe siècle. Philippe Ier et sa Cour.
VI. — Enluminure du XIIIe siècle.
VII. — Tapisseries de l'apocalypse à la cathédrale d'Angers.
VIII. — Id. Id. Id.
IX. — Porte de rempart du Kwan-Kou (Chine).

X. — Tableau de l'Immaculée Conception à Amiens (XVIe siècle).
XI. — Tableau de la confrérie de N.-D. du Puy à Amiens.
XII. — Miniatures du XIe siècle, costume des croisés.
XIII. — La croix de Dmitri Donskoï.
XIV. — Arbre généalogique de la famille Van Nieuwenhove.
XV. — Armoiries extraites d'un armorial du XVe siècle.
XVI. — Médaillon héraldique en métal translucide (XVe siècle).

Vignettes intercalées dans le texte.

Bas-relief roman. — Jardin des Oliviers ... p. 16
Id. Baiser de Judas ... ... » 17
Id. Crucifixion ... ... » 18
Id. Résurrection de Dax... » 19
Id. Saintes femmes, à Beaucaire ... ... » 20
Id. Ivoire de Narbonne ... » 22
Id. Sarcophage de Celles (Var). 23
Autel de l'ancienne cathédrale d'Arras ... » 63
L'aigle ... ... » 69
Médaillon à l'effigie du Christ. — Coupe transversale de la cathédrale d'Amiens ... » 71
Fenêtre de la Sainte-Chapelle. — Château du Louvre ... ... » 72
Maisons anciennes à Amiens... ... ... » 73
Vitrail de Charlemagne, à Chartres ... ... » 74
Reliquaire en émail de Limoges. Collection de M. Gonneau ... ... » 75
Maître-autel de Saint-Ouen de Rouen. ... » 87
Autel de Roc Amadour. ... ... » 88
Bas-relief roman. — Faune apocalyptique de Dax... ... ... » 109
Id. Amphisbène de Perpignan. 111
Id. Les trois fauves ... ... » 112
Id. Personnage à cheval. — Tombeau... ... ... » 113
Moule de Croix de dévotion, Ve ou VIe siècle. — Moule de médailles de dévotion, Ve ou VIe siècle. — Tessère chrétienne d'ivoire... » 129
Croix de dévotion, Ve ou VIe siècle... ... ... » 130
Inscriptions chrétiennes antiques ... pp. 130 et suiv.
Lampes chrétiennes de Carthage ... pp. 134 et suiv.
Images de la collection Saint-Jean l'Évangéliste ... ... pp. 170 et 171
Coupe d'une partie du cimetière de Saint-Calliste. — Vue générale des peintures de la chambre des Sacrements... ... ... p. 172
Le Baptême. — Le paralytique emportant son grabat. — Représentation symbolique du Sacrifice Eucharistique. ... ... » 173
Image de saint Jean-Baptiste. ... ... » 214
Saint Jean-Baptiste, sculpture italienne ... » 223
Bas-reliefs à Recloses. ... ... pp. 230 et 233
Monument à Mgr Lambrecht. Projet de M. Rooms. — Id. Groupe du projet de M. de Beule. — Id. Projet de M. Pauwels pp. 235 et suiv.
Le flabellum et l'umbrella, d'après un bas-relief de Persépolis. ... ... p. 252
Persépolis. — Les propylées et le palais de Xerxès. ... ... » 253
Épée donnée par le pape Eugène IV au roi Jean de Castille (Armeria de Madrid)... ... » 282
Épée donnée par le pape Nicolas V au doge de Venise (d'après un dessin du XVIIIe siècle). » 283
Épée donnée à L. Bentivoglio par le pape Nicolas V (Polis Bentivoglio à Bologne) ... » 284
Épée donnée par le pape Pie II au doge de Venise (d'après un dessin du XVIIIe siècle) ... ... » 286
Épée donnée par le pape Innocent VIII au Landgrave de Hesse (Musée de Cassel). ... » 289
Épée donnée par le pape Alexandre VI au duc de Poméranie (Monbijou-Museum à Berlin). ... ... » 290
Reliure de l'Évangile de saint Jean. Manuscrit conservé au collège de Stonyhurst ... ... » 293
Vitrail du XIIe siècle d'après Montfaucon. » 299
Un groupe de la châsse de Charlemagne ... » 304
Image de sainte Agnès ... ... » 307
Vue intérieure de Ste-Agnès-hors-les-murs » 308
Crypte de Sainte-Agnès. — Catacombes de Sainte-Agnès ... ... » 309
Inscriptions chrétiennes antiques... ... ... » 317
Déambulatoire de l'église supérieure de Montmartre ... ... » 351
Vue de la façade de l'église de Montmartre.. » 352
Vue latérale, côté de l'Épître, Id. ... ... » 353
Porte communiquant avec les sacristies ... » 354
Anciennes peintures murales aux Ruines de Saint-Bavon à Gand ... ... pp. 362 et suiv.
Inscriptions chrétiennes antiques ... ... p. 400
Portrait au Musée de Cherbourg ... ... » 401
Plan de l'abbaye de Montmartre... ... ... » 402
Fonts de Ribemont, de Deflinghem, de Zedelghem, de Gentines, d'Achènes, de Thynes, de la collégiale de Huy, d'Hastières, de Ciney, de Zonhoven ... pp. 416 et suiv.
Coffret. — Mise au tombeau ... ... p. 425
Crosse. — Adoration des Mages ... ... » 426
Vierges des XIIIe, XIVe et XVIe siècles. pp. 427 et 428
Coffret d'ivoire du Trésor de la cathédrale de Sens... ... ... p. 429

Augusta-Irène, seconde femme de l'empereur Alexis Comnène ... ... » 430
Camée byzantin (Jaspe sanguin) du cabinet de France ... ... » 431
Le martyre de saint Pierre de Vérone... ... » 432
Hôtel Mirabaud ... ... pp. 435 et suiv.
Madone dite de l'Invention à Font-Romeu p. 440
Tombeau de sainte Radegonde à Poitiers... » 442
Bas-relief de Saint-Hilaire à Poitiers... ... » 443
Lutrin de l'église de Notre-Dame de Poitiers » 444
Miniature d'un manuscrit du XIVe siècle à Milan ... ... » 467
Armoiries de la Toison d'or ... ... » 477
Armoiries de Mess. Ph. de la Kéthule, chef-échevin de la keure de Gand (XVIe siècle). » 479
Plan de l'église de Saint-Géôsmes ... ... » 486
Crypte de l'église Saint-Géôsmes... ... ... » 487
Reliquaire du XIIIe siècle à l'église Saint-Géôsmes ... ... » 489
Vierge du XIIIe siècle, (Id.) ... ... » 490

Table par noms d'auteurs.

BARBIER DE MONTAULT (Mgr X.). — Le tableau de dévotion de la collection de Piolant, à Poitiers pp. 39, 116
Le culte de saint Jean-Baptiste, à Rome ... ... p. 214
Iconographie romaine de sainte Agnès ... ... pp. 307, 390
Orfévrerie religieuse (Mélanges) ... ... p. 318
Revue des Inventaires ... ... pp. 52, 142, 240, 320, 404, 491
Bibliographie... ... ... pp. 68, 169, 334, 433, 442, 508, 511
BAYE (Bn J. DE). — La croix de Dmitri Donskoï, XIVe siècle ... ... p. 359
BEISSEL (STEPH.). — Bibliographie... ... ... p. 165
BETHUNE-DE VILLERS (Bn J.). — Anciennes peintures murales aux Ruines de St-Bavon à Gand ... p. 361
BIGOLET (l'abbé V.). — Monographie de l'église de St-Géôsmes, près Langres (Haute-Marne) (Mél.). p. 486
BISHOP (EDMUND). — Notes sur les inscriptions en vers (Mélanges) ... ... p. 129
CLOQUET (L.). — Concours pour le monument de Mgr Lambrecht, évêque de Gand (Mél.). ... p. 234
Travaux des Sociétés savantes ... ... pp. 60, 150, 248, 328, 412, 499
Bibliographie... ... ... pp. 70, 78, 170, 254, 344, 434, 445, 511
Index bibliographique ... ... pp. 82, 177, 263, 349, 446, 528
Chronique ... ... pp. 84, 179, 265, 351, 450, 532
DEHAISNES (Mgr C.). — L'art à Amiens vers la fin du moyen âge dans ses rapports avec l'école flamande primitive... ... ... pp. 25, 183, 269
Jean Bellegambe est-il certainement l'auteur du retable de l'abbaye d'Anchin ? (Mélanges) .. .. p. 312
Bibliographie... ... ... p. 77
DELATTRE (A. L.). — Lampes chrétiennes de Carthage ... ... p. 134
DELISLE (LÉOPOLD). — Un livre de la bibliothèque de don Carlos, prince de Viane ... ... p. 91
DIDELOT (CHARLES). — Études d'anaglyptique sacrée ... ... pp. 16, 109
DIDIOT (Chan. J.). — Bibliographie... ... ... p. 507
ESPÉRANDIEU (Capitaine ÉM.). — Revue des publications épigraphiques relatives à l'antiquité chrétienne (Mélanges) ... ... pp. 129, 225, 316, 398
FARCY (L. DE). — Bibliographie... ... ... p. 159
FESTING (F.). — La restauration et la décoration intérieure des églises du Voralberg (Autriche) (Mélanges) ... ... p. 482
FLEURY (ROHAULT DE). — L'abbaye de Montmartre ... ... p. 401
GERMAIN (LÉON). — L'ostensoir de la Mothe en Lorraine (Mélanges) ... ... p. 227
GLINKA (LADISLAS). — Porte d'airain de la cathédrale de Gniezno ... ... p. 380
Bibliographie... ... ... p. 167
GUIFFREY (JULES). — Les tapisseries des églises de Paris ... ... p. 200
Les trésors des églises du diocèse de Reims en 1690 ... ... p. 373
HELBIG (JULES). — Le mariage mystique de sainte Catherine, peinture de M. J. Anthony (Mél.) p. 48
Restauration des églises dans le Nord de l'Allemagne et ailleurs (Ibid.) ... p. 49
Bibliographie... ... ... pp. 65, 155, 504
LASTEYRIE (R. DE). — Une Vierge de Germain Pillon à l'église de la Couture au Mans ... ... p. 96
MARSAUX (l'abbé L.). — Sculptures de Recloses (Seine et Marne) (Mélanges) ... ... p. 228
MAZEROLLE (F.). — Le Clouet du Musée de Cherbourg (Mélanges) ... ... p. 400

MÉLY (F. DE). — La Croix des premiers croisés... ... ... p. 297
Bibliographie... ... ... pp. 67, 168, 251, 424, 507
Chronique ... ... p. 452
MONTAIGLON (A. DE). — De quelques inscriptions en vers ... ... pp. 6, 103
MUNTZ (EUG.). — Les épées d'honneur distribuées par les papes pendant les XIVe, XVe et XVIe siècles... ... ... p. 281
OMONT (H.). — Notice sur un manuscrit à peintures ayant appartenu au duc Louis Ier de Bourbon, conservé à la Bibliothèque Ambrosienne de Milan ... ... p. 467
PIT (A). — Le travail du cuivre dans les Pays-Bas aux XIVe et XVe siècles ... ... p. 455
PROU (MAURICE). — Dessins du XIe siècle et peintures du XIIIe siècle... ... ... p. 122
ROSSI (Comm. J.-B. DE). — Cloche, avec inscription dédicatoire, du VIIIe ou du IXe siècle, trouvée à Canino... ... ... p. 1
TRACY (H. DE). — Questions et Réponses ... ... p. 90
VERHAEGEN (ARTHUR). — L'art héraldique ... ... p. 471
WEALE (W. H. JAMES). — La reliure au moyen âge ... ... pp. 194, 293
Bibliographie... ... ... pp. 164, 333

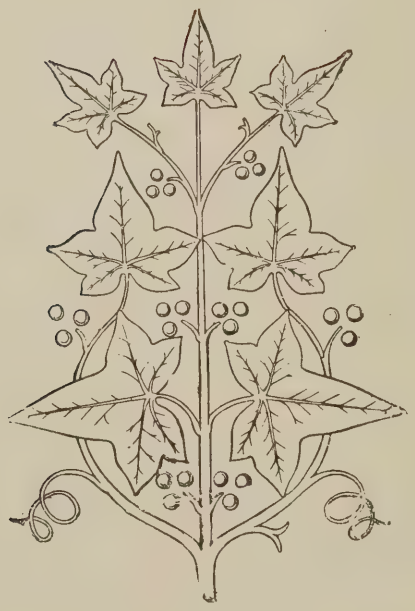


Table analytique.

A.

Abbaye — de Montmartre, 402 — d'Hasnon, 438
Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 499
Agathe (Ste), 525
Agneau (symb.), 218 — triomphal, 509, 519
Agnès (Ste), 307 — (basilique de), 308 — (crypte de), 309 — iconogr., 390
Aigle (symb.), 69
Ailes (symb.), 219
Airain (ouvrages en), 455
Albert (St), 384
Albignon, 148
Ambroise (St), 170
Ami des monuments, 78, 175, 261
Amiens (art à), 25, 183, 269 — (cath. d'), 71 (maisons anc. à), 173 — (Nicolas d') 277
Anaglyptique sacrée, 16, 109
Anagni (cath. d'), 69
Anastasie (Ste), 523
Anchin (retable d'), 312
Angers (tapisseries d'), 155
Anne (Ste), 414
Anneau (symb.), 390
Antiquaires de France, 60, 150, 248, 328, 412
Antiquaires de Picardie, 420
Anthony (J.), 408
Antoniewicz (Dr J.), 506
Antonin (St), 81
Apocalypse, 155
Aquamanile, 466
Arbre — de Jessé, 80 — symb., 390 — généalogique, 480
Archanges, 509
Archéologie (hist. de l'), 348 — influence sur les arts, 84
Architectes — anciens, 26, 32, 237, 328, 329 — diocésains, 84 — français (soc. des), 330
Architecture (L'), 79, 175, 261, 347.
Architecture — nationale, 84 — romane, 151, 414 — romane primitive, 487 — médiévale, 84 — (principes de l'), 79, 175 — domestique, 435 — (soc. d'), 503 — (dessins d'), 533
Archives des arts, 507
Archivio storico delle arte, 511
Armoiries, 471
Arnould (A.), 265
Arras, 63
Art — classique, 84, 450 — grec, 450 — antique, 251 — national, 84 — gothique, 258, 420, 450 — héraldique, 471 — pictural, 258 — en Poitou, 76 — à Amiens, 269 — à Avignon, 320 — allemand, 381 — traditionnel, 420 — franc, 422 — byzantin, 428 — dans l'habitation, 435
Artistes — anciens, 60, 255, 273, 413, 431 — amiénois, 25, 184, 269 — bourguignons, 329 — avignonais, 320 — romains, 511 — cambrésiens, 404 — alençonnais, 413 — angoumoisins, 413 — italiens, 507
Autel — à Arras, 63 — moderne, 86 — roman, 527
Auxerre (tour de l'horloge), 265
Auzances, 169
Avignon, 320, 405

B.

Baes (E.), 249
Bamberg (église de), 179
Bannières, 36, 404
Baptême, 219, 415
Baptistère, 255 — de Poitiers, 442
Basilic (symb.), 111
Basilique — d'Aïn-Beïda, 256 — de Ste-Agnès, 308 — romane, 487
Baye (baron J de), 360, 442
Béatitudes, 371
Beaux-Arts (soc. des), 60, 412
Becquet (A.), 422
Beffroi d'Amiens, 26
Beissel (R. P. S.), 165
Bélier (symb.), 219
Bellegambe (J.), 61, 65, 312
Bénédiction, 237
Bénitiers, 514
Bernay, 143
Bernon (A. de), 85
Berthelé (J.), 76, 259, 405
Bertin (St), 61
Bertolotti (chev.), 243
Béthune (baron J.), 361, 453
Bibliothèque Cardinal, 168
Biche (symb.), 257
Bigolet (abbé), 490
Bijoux francs, 422
Binche, 325
Blanchaert (L.), 453
Blason, 471
Boileau (E.), 79, 175, 261
Bois-le-Duc, 50 — (fonts à), 466
Bologne, 326
Boucles d'oreilles (attr. à Ste-Agnès), 389
Bourdon (E.), 318
Bourges (horloge à), 79 — (hôtel Cujas à), 169
Bourgogne (art en), 329
Boyer (M.), 169
Brebis, (v. agneau)
Bressers (A.), 453
Brice (St), 367
Broderie, 159
Bronze (ouvrages en), 455 — ancien, 514
Bruges, 266
Brusson (égl. de), 155
Bruxelles (*soc. d'archéol.* de), 331, 503 — anc. maisons, 503
Bryckzynski (abbé), 167
Bucher (icon.), 301
Bulletin archéologique, 527
Bulletin monumental, 175, 347.
Byzantin (art), 428
Byzantine (croix), 527

C.

Calligraphie, 404
Cambrai, 404
Camée, 431
Camerino, 509
Campaniles, 3
Canino (cloche de), 1
Cantorbéry (tombeau d'évêque à), 331
Capsella (offerte au St-Père), 256
Carlos d'Aragon (un livre de Don), 91
Caron (L.), 174
Carreaux émaillés, 152
Cartault (A.), 68
Catacombes de Rome, 171, 527
Caudry (église de), 266
Cène (Ste), 16
Cerf (chan.), 334
Cerf (symb.), 219, 257
Chandelier pascal, 513
Chant liturgique, 85
Charlemagne (légende de), 74 — (icon. de), 533
Chartres (vitraux de), 74
Châsse, 75 — de Charlemagne, 303 — de S. Hadelin, 511 — du XIIe siècle, 527
Château — du Louvre, 72 — de la Loire, 78 — de Dijon, 265
Châtelliers (abb. des), 508
Cheneaux, 437
Cherbourg (Musée de), 400
Chevalier (U.), 333
Chipiez, 251
Chrestien de Troyes, 505
Christ (prototype de la fig. du), 70 — (image du), 431
Ciborium roman, 527
Cierges, 31
Cimier, 472
Cloches, 163, 259, 405, 407 — de Canino, 1 — (hist. des), 1 — de Luçon, 70 — (fondeurs de), 499,
Cloquet (L.), 64, 70, 77, 81, 89, 160, 170, 236, 255, 258, 345, 511
Clouet (F.), 400
Coffret, 425, 429 — en ivoire, 505
Collectionneurs (Annuaire des), 76
Colombe eucharistique, 272
Congrès — (cath. de Lille), 85 — des soc. des Beaux-Arts, 412 — arch. de Liége, 422 — des soc. sav., 414, 420, 423, 441 — de Moscou, 499
Conty (tombeau à), 62
Conservation des monuments, 420, 503
Corroyer (E.), 347
Corssen (P.), 165
Couleurs symboliques, 41, 492
Coupoles d'Orient, 503
Courajod (L.), 450
Couronne (symb.), 391
Courtrai, 50
Cracovie, 64 — (cath. de), 180
Crédence romane, 489
Crocq, 169
Croix, 81, 219 — du VIIIe siècle, 2 — (trophée de la), 20 — en fer, 31 — glorifiée, 43 — funéraire, 62 — de dévotion, 129 — de cimetières, 259 — de carrefours, 259 — des croisés, 297 — de Jérusalem, 298 — de Dmitri, 359 — pectorale en bronze, byzantine, 527
Crosses, 425
Crucifiement (icon.), 17
Crypte de Ste-Agnès, 309 — de St-Géôsmes, 487
Cuivre (travail du), 455
Curzon (H. de), 345

D.

Darez (M.), 86
Daumet, (M.), 451
Dauphin (symb.), 520
De Beule (A.), 235
Décadence de l'art héraldique, 481
Décor des églises en tapisserie, 200
Décoration des églises, 482
Dehaisnes, (Mgr), 38, 61, 65, 78, 184, 269, 316
Delattre (R. P.), 134
Delisle (L.), 95
Dentelle, 504
Dessins — (des XIe et XIIIe siècles), 122 — (d'architecture), 523
Destrée (J.), 249, 423, 511
Dewez (abbé), 438
Didelot (abbé), 24, 109
Didiot (J.), 508
Didron (E.), 257
Diptyque, 40, 425
Dijon (château de), 265
Dinanderie, 455
Dinant (fondeurs de), 456
Dissais (chât. de), 265
Djakovo (égl. de), 180
Dony (P.), 507
Dubois (abbé E. J.), 441
Duhamel-Decejean, 65
Dulansky (Mgr), 179

E.

École — (flamande), 184, 269, 275, — d'Amiens, 269 romane, 151, 414, 487 — mosane et scaldisienne, 415
Églises — (restaurations des) 49, — de Maignelay, 80 — de Maxéville, 76, — de Mont-

martre, 351 — de St-Géôsmes, 486 — de Vézelay, 78 — taillées dans le roc, 357 — rondes, 345 — (construction, réparation et entretien des), 166 — fortifiées, 175.
Éléments (symb.), 520.
Éléphant (symb.), 392
Éloy (St), 229
Émail (origine de l'), 499
Émaux, 71, 174, 429 — francs, 422
Émulation (L'), 261
Encens, 22
Encensoirs, 21
Enlart (E.) 415
Enluminures, 36
Épées d'honneur, 281
Épigraphie — campanaire, 2 — chrétienne, 129, 225, 316
Épis de toiture, 29
Escaliers, 436
Escarboucle (rais), 43
Espérandieu (E), 129, 174, 255, 316
Étoffes anciennes, 491
Évangélistes, 520 — (icon. des), 257
Eucharistie (icon. de l'), 231

F.

Farcy (L. de), 155, 159, 504
Faune apocalyptique, 109
Faunes (les trois), 112.
Ferronnerie, 238
Festing (F), 482
Fibules, 423
Filigranes de papier, 152
Fina (Ste), 516,
Firmin (St), 35, 151, 275.
Flabellum, 252
Flamand art, 463 -- (cuivre), 462
Flamande (école), 184, 269, 275
Fleuves mystiques, 257 — symb., 520
Fondeurs, 455.
Font-Romeu, 440
Fonts baptismaux, 415, — en cuivre à Bois-le-Duc, 466
Fouilles à Rome, 500
Franciosi, 68
Francs (art des), 422
Fresques, 514 — romanes, 153, 361 — à Modène, 515 — à Rome, 527 — à Strasbourg, 533
Frothingham (A. L.), 357
Fünfkirchen (égl. de), 179

G.

Gabriel (archange), 509
Gand (hôpital de la Byloque à), 261 — édifices restaurés, 256 — (fresques à), 361. — exposition héraldique, 471 — (château des Comtes), 534
Garnier (Ch.), 329
Généalogie figurée, 480
Genève, 330
Géôsmes (église de St-), 486
Gerines (J). fondeur, 455
Germain (L.), 76, 227
Gerspach, 432
Gilles (St), 112
Giron (L.), 412
Gisors (égl. de), 18, 356
Glinka (L.), 167, 389
Glossaire, 492
Gniezno (portes de), 380
Grandmont (abb. de), 325
Grattage des églises, 370
Grégoire (St) 46
Griggs (W.), 160
Grillage, 435
Grimani (bréviaire), 249
Guelon (abbé), 346
Guide de Paris, 174
Guiffrey (J.), 200, 379
Guillon (A.), 265

H.

Hadelin (châsse de St), 511.
Hal (lutrin de), 465
Helbig (J.), 51, 67, 157, 160, 423, 453, 505
Hennequin de Liége, 463
Héraldique (art), 25, 471
Hibou (symb.), 441
Hilaire (St), 445
Himier (St), 90
Histoire de l'art, 250
Hôpital à Gand, 259
Horloge à Bourges, 79
Hôtel-de-ville d'Amiens, 26
Hôtel Mirabaud, 436
Hôtel provincial de Bruges, 266
Hubert (J.), 259, 261
Hymnes (répertoire d'), 333
Hypogées à Rome, 527

I.

Iconographie, 77, 257, 347, 484, 519, 505 — de la pauvreté, 16 — de S. Jean-Baptiste, 218 — de Ste Agnès, 307 — des fonts baptismaux, 416 — de St-Venant, 509
Imagerie, 170
Imprimerie (invention de l'), 501
Ingold (A.), 70
Inscriptions campanaires, 2, 129, 225, 317 — en vers, 6, 108, 139 — de la *pala d'oro*, 6, 103.
Inventaires, 52, 142, 240, 320, 374, 404, 491
Isle-d'Adam (stalles de l'), 511
Ivoire, 424, 429 — faux, 248 — (coffret en), 505

J.

Jacques (St), 229
Jacquelin (abbé), 85
Jean-Baptiste (St), 214, 275
Jean XXII (inventaire de), 491
Jeanne d'Arc, 502
Jéminien (St), 514
Joseph (St), 335
Josès (C.), fondeur 459
Jubés, 413
Judas, 16
Jugement dernier, 499, 515
Juif, 441

K.

Kief (croix de), 359
Kolb (M), 483

L.

La Grange (A. de), 237, 250, 327
Laiton (ouvrages en), 455
Lampes (symb), 393
Lampes de Carthage, 134
Langres (basilique), 265
Lanternes des morts, 259
La Rochelle, 408
Lassus (A. de), 78
Lasteyrie (R. de), 102
Latran (baptistère de) 518
Lausanne, 181
Lecoy de la Marche (M.), 71
Lefebvre (W.), fondeur, 465,
Légendes de St Augustin, 515 — antiques, 507 — profanes sculptées, 507
Lesquin (hist. de), 85
Leuridan (abbé), 85
Lhuillier (T.) 329
Licorne, 393 — (chasse à la), 507
Liége (sculptures de), 160 — (Hennequin de), 463
Lis, 393
Liturgie, 267, 338
Londres (antiquaires de), 330
Loriquet (H.), 62
Louvre (chât. du), 72
Lustres en cuivre, 466
Luthiers, 412
Lutrin à Poitiers, 444 — à Hal, 465
Lynam (C.), 163

M.

Madeleine à Paris (égl. de la), 267
Madone (de St-Luc), 503 (v. Vierge)
Maestricht (tombeau antique), 534
Magne (L.), 434
Maignelay (égl. de), 80
Main-coupée d'Anvers, 60
Maisons anc., 78 -- à Amiens, 73
Mans (Vierge de Germ. Pillon au), 99 (N.-D. de la Couture au), 441
Manuscrit — d'Ada de Trèves, 165 — grec, 168
Marchands de Paris, 245
Marchienne (abb. de), 412
Marmion (S.), 28, 33, 61, 277, 414
Marsaux (abbé), 70, 234, 856, 511
Martin (H.), 483
Maurice (St), 43
Mausolée, 235
Maxéville (égl. de), 76, 79
Mazerolle (F.), 400
Médailles, 514 — de dévotion, 129
Mehrerau, 483
Mély (F. de), 68, 168, 234, 297, 413, 424, 430, 441, 453, 507
Messe de St Martin, 70
Mensel (K.), 165
Michel (St), 3 — archange, 509
Milan, 321 (Manuscrit de Louis Ier de Bourbon à), 467
Miniatures, 36 — d'Ada de Trèves, 165, 405, 412 — du XIVe siècle à Milan, 467
Mobilier, 405
Modène (collégiale de), 514
Monnaie, 174
Mons (égl. Ste-Waudru à), 259
Montaiglon (A. de), 15, 108, 139
Montauban, 412
Montault (Mgr X. B. de), 47, 59, 69, 70, 116, 142, 169, 174, 214, 240, 307, 318, 320, 344, 397, 411, 433, 442, 508, 511, 527
Montescaglioso (P. di.), 169
Montmartre (abb. de), 412 (égl. de), 351
Monulphe (St), 534
Monuments (protection des), 261, 420
Morel (Jacques), 60, 414
Mosaïque, 516 — antique, 499 — à Rome, 527, — à Paris, 533
Moulures, 436 — classiques, romanes, gothiques, 261
Müntz (E.), 281, 431, 507
Musées, 355 — du Louvre, 452
Myrrhe, 22

N.

Nant (égl. de), 174
Neauffle-le-Vieux (abb. de), 58
Nevers (cath. de), 246
Nicolas d'Amiens, 276
Normand (Ch.), 78, 174
Notes d'art et d'archéologie, 80, 85
Numismatique, 500

O.

Oiseaux, 393
Omont (H.), 168, 467
Orantes, 393
Ordres d'architecture, 435
Orfèvrerie religieuse, 319, 344, 420
Orfèvres français, 344
Orgues, 329
Orientation des églises, 65
Orléans (Musée d'), 533
Ornements liturgiques, 338, 362, 441
Ostensoir de la Mothe en Lorraine, 227, 467

P.

Pala d'Oro, 6, 429
Paléographie (traité de), 67
Palerme, 149
Pallium, 340
Palustre (L.), 265, 356
Paons (symb.), 519
Pape (costume du), 344 (armoiries du), 344
Papes (histoire des), 259
Paris (*Guide* de), 174
Pas-de-Calais, 62
Pastor (L.), 259
Pauvreté (icon.), 16
Pauwels (M.), 236
Peintres — anciens, 33 — italiens, 516
Peinture — chez les Égyptiens, 80 — de chevalet, 165 — procédés, 174 — à Amiens, 184
Peintures murales, 60, 81, 175, 441 — romanes, 153, 361, 482 — à Amiens, 29 — à l'œuf, 40 — à Saint-Paul de Londres, 153 — à Poitiers, 255 — à Dissais, 265 — à Gand, 361, 412 — des catacombes, 527
Pénitence (icon. du sacr. de la), 233
Périodiques, 511
Perpignan (égl. de), 111
Perrot (G.), 251
Perruchon (J.), 508
Perse (art de la), 251
Persépolis, 253
Philippe Ier, 124
Phylactère, 221
Picardie (Antiq. de), 62
Pierre (égl. St), 524
Pierres tombales, 502
Pillet (abbé), 171
Pillon (G.), 96
Pilori d'Amiens, 29
Piolant, 39, 116
Pit (A.), 455
Pixide, 406
Plafonds, 435
Plan (de l'abbaye de Montmartre), 402
Plaquettes, 514
Plaque — tumulaire, 559 — funéraire, 463
Plâtres des plafonds modernes, 435
Plomberie, 30
Poinçons d'orfèvres, 341
Points de broderie, 159
Poissons (symb.), 129
Poitiers, 442 (baptistère Saint-Jean de), 255
Poitou (art en), 76
Pologne (art en), 382
Polychromie, 29, 60, 81, 153, 175, 255, 265, 361, 412, 441
Pont (à Amiens), 31 — à Mende, 413
Porte — de bois du Ve siècle, 5 — de ville, 24 — en Chine, 176 — d'airain à Gniezno, 381
Portique, 435
Poussielgue-Rusand, 86
Presles (stalles à), 511
Pressoir mystique, 130
Prose, 502
Prou (M.), 67, 128
Puits en ferronnerie, 29
Puy (conf. de N.-D. du), 184
Puy-en-Velay (le), 412

R.

Radegonde (Ste), tombeau, 444
Rais d'escarboucle, 43
Rational, 334
Rationalisme dans l'art, 261
Recloses (sculptures de), 229
Reims, 334 (trésors des églises de), 373
Reliquaires, 257, 405 — à Saint-Géôsmes, 489
Reliques de St Jean-Baptiste, 217
Reliures, 36, 162, 168, 194, 293, 425
Renaissance, 261 — française du XIVe siècle, 275, 356, 451
Réserve eucharistique, 406
Restauration des églises en Allemagne, 49, 179, 265
Résurrection (icon.), 18
Retable d'autel, 272 — de Recloses, 229 — d'Anchin, 312 — à Munich, 453
Revue de Marseille et de Provence, 445
Revue des Provinces de l'Ouest, 445
Revue poitevine et saintongeaise, 445
Rhétoricien d'Amiens, 180
Ris-Pacquot, 76, 344
Ritter (W.), 179
Rituel de Naples, 169
Robuchon (J.), 442
Roc-Amadour (autel nouveau à), 86
Rohault de Fleury (G.), 402
Roman (style), 331, 414 — primitif, 487
Rome (catacombes de), 171 (égl. Saint-Grégoire à), 246
Rooms (R.), 235
Rossi (comm. J..B. de), 5, 256, 346, 514, 516, 527
Rouen (autel nouveau à), 87 (cath. de), 357
Rous (abbé), 448
Russie (art en), 359

S.

Sambin (H.), 414
Saba (reine de), 19
Sabas (St), 46
Sabine (Ste), 522 — basilique à Rome, 520
Sacrements (icon. des), 234
Sacrement (St), 16
Sainte-Chapelle, 72
Saintenoy, (P.), 26, 419, 423
Saintes, 64
Saint-Vaast, (abbé de), 62
Salsa (Ste), 499
Santoni (chan.), 509
Sarcophages, 329, 347
Saturnin (St), 170
Sauvage (abbé), 357
Sauvageot (M.), 86
Sceaux (de Verdun), 507
Schlumberger (S), 428
Sculpteurs (anc.), 33 — Liégeois, 160
Sculptures de Recloses, 228
Sculpture (hist. de la), 451 — au pays de Liége, 160
Sépulcre (égl. du St-), 345
Séquences inédites, 433
Serrure (E.), 260
Serrurerie, 31
Servais (St), 60
Simon (St), 171
Sluter (Claus), 329
Société (de St-Jean), 85 — de St-Jean-l'Évangéliste, 170
Spitzer (collect.), 424
Soulas (Jehan), 235
Stalles, 511
Strasbourg (cath. de), 181
Strosmayer (M.), 180
Support héraldique, 472
Symbolisme, 251, 509 — des couleurs, 41, 492, — de l'aigle, 68
Syrie (fouilles en), 501

T.

Tableau, 162 — de dévotion, 39, 117
Tablettes de cire, 150
Taggi (chan.), 69
Tapisseries, 27, 504 — à Angers, 155 — à Paris, 200 — coptes, 432 — flamandes, 533
Tardieu (E.), 169
Temple (maison du), 345
Thomas, ap. (St), 171
Tissus, 504 — anciens, 162
Titien, 432
Toison d'or (Armoiries de la), 473
Toitures, 437
Tombeaux, 113, 235 — en bronze, 457
Tombes, — du XIIe siècle, 62 — à Cantorbéry, 331
Tournai, 457 — (dinanderie), 62, 237, 250, 327, 416
Tours (usage liturg. des), 5
Tracy (H. de), 90
Travaux des sociétés savantes, 499
Tréguier (tombeau de St Yves à), 532
Trésors des églises de Reims, 373
Troie (ruines de), 501
Tunisie (fouilles en), 499

U.

Umbrella, 252

V.

Valenciennes (N.-D. la Grande à), 439
Van Assche (A.), 260
Van der Goes (Hugo), 478
Van de Waele, 266
Van der Weyden (R.), 453, 464
Vases grecs, 68
Venant (St), 509, 511
Vendeville, 85
Venise (St-Marc à), 144
Vénus de Milo, 501
Verdun — (excurs. à), 152 — sigillographie, 507
Verfeuil (chât. de), 58
Verhaegen (A.), 260, 471
Verriers, 27
Vertus (symb.), 37 — (icon.), 511
Vêtements, — liturgiques, 338, 362, 407 — pontificaux, 491
Vézelay (égl. de), 78
Victor (St), 43
Vierge, 427 de Germ. Pillon, 96 — icon. 184 — (voile de la), 42 — (lait de), 441 — de Font-Romeu, 440 — de St-Géôsmes, 490 — (image de), 508 (v. Madone)
Vierges sages et folles, 249
Vigne (symb.), 42, 231
Vincent (St), 45
Visé, 511
Visites d'églises, 52
Vitraux, 41, 257, 299 — de Chartres, 74
Vocabulaire, 492
Voile de la Vierge, 42
Vollore, 346
Voralberg (églises du), 482
Voûte Syrienne, 534
Voûtes (décoration des), 520

W.

Wauters (A.), 331
Weale (J.), 163, 164, 194, 293, 333

Y.

Yves (St), 532

Imprimé par la Société Saint-Augustin, Bruges.

937
388
307-390
165

UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 043885133